RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588



Edizioni
Ca'Foscari

Vol. 45 – Num. 118
Dicembre 2022

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica

Edizioni Ca’ Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca’ Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/

Rassegna iberistica
Rivista semestrale

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

PEER REVIEW OPEN ACCESS

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Rassegna iberistica e-ISSN 2037-6588
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Sommario

ARTICOLI

URL https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2022/118/
DOI http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2022/19



Articoli

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Didáctica a distancia, comunicación y afectividad

Pablo Fernández Domínguez
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract The irruption of new technologies in teaching in general, and in the second language classroom in particular, has had a great impact on didactic and pedagogical methods in recent years. This has led teachers to have to update and adapt the tools and dynamics with which they work in the classroom. The COVID-19 pandemic has meant a forced transformation without the possibility of choice, which may have been traumatic for some sectors of the world of education. The aim of this article is to contextualise the history of virtual and distance didactics, expose its virtues and shortcomings and analyse two of the areas that, in the Author's opinion, experienced a greater impact in this new scenario: non-verbal communication and the affective dimension.

Keywords Virtual learning. Distance learning. Affective dimension. Non-verbal communication. Second languages. Interaction. Motivation. Communication. Collaboration.



Peer review
Submitted 2022-03-21
Accepted 2022-10-26
Published 2022-12-16

Open access



Citation Fernández Domínguez, P. (2022). "Didáctica a distancia, comunicación y afectividad". *Rassegna iberistica*, 45(118), 219-236.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/001

1 De la didáctica virtual a la didáctica a distancia

La aplicación y el uso de la didáctica virtual ha experimentado –en especial desde los inicios del 2020– una expansión y toma de presencia en la enseñanza en general que ha supuesto una obligada actualización y adaptación de docentes y discentes a esta nueva modalidad de enseñanza-aprendizaje. Si bien *a priori*, la opinión generalizada de gran parte del profesorado era que este modelo impuesto por las circunstancias comportaba poco o nada de positivo y prácticamente abocaba a la enseñanza a una pérdida de calidad indiscutible, hay que detenerse a considerar las posibles ventajas y los nuevos escenarios didácticos que la actual situación nos presenta. No cabe duda de que el impacto que la didáctica a distancia provoca en la enseñanza depende, por una parte, de la materia y el nivel del que se trate y, por otra, del tipo de alumnado al que esté dirigida. En las siguientes páginas se intentará analizar el impacto de la didáctica a distancia en la enseñanza de segundas lenguas. Primero, haciendo un repaso y contextualización de la relación entre la didáctica de idiomas a distancia y las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), para reflexionar y analizar seguidamente acerca de los cambios que ha provocado y las oportunidades y ventajas que la nueva modalidad de enseñanza-aprendizaje nos ofrece.

Desde la entrada en escena de los primeros ordenadores (inicialmente como herramientas de cálculo y, posteriormente, de información y comunicación), fueron muchos los estudiosos que iniciaron investigaciones acerca de los posibles usos de las herramientas informáticas en el ámbito de la didáctica. De esta manera, nace la Enseñanza de Lenguas Asistida por Ordenador (ELAO),[1] poniendo especial interés en la innovación pedagógica aplicada a la investigación sobre métodos de enseñanza-aprendizaje y a la adquisición de segundas lenguas.

Es en Estados Unidos, al final de la década de los sesenta, donde se realizan los primeros trabajos relacionados con el uso de ordenadores en la enseñanza-aprendizaje de idiomas. De esta manera, aparecen las primeras aplicaciones focalizadas en ejercicios simples de gramática, sintaxis y traducción. Se podría decir que asistimos a una adaptación al formato virtual de lo que eran cursos presenciales tradicionales.

Desde la década de los setenta se asiste a un aumento del interés por la investigación de la aplicación didáctica potencial de este tipo de herramientas. Surgen así programas que evaluaban de modo binario (correcto/incorrecto) las respuestas del alumnado. Es decir, siguiendo el enfoque conductista tan presente en esos años en

1 ELAO es la traducción española de Computer-Assisted Language Learning (CALL).

e-ISSN 2037-6588

el ámbito de la enseñanza. Sin embargo, la entrada en escena de los enfoques comunicativos no ayudó al asentamiento y desarrollo de la didáctica de lenguas a distancia, ya que la no presencia de un interlocutor físicamente presente se veía como una dificultad que influía directamente en el aprendizaje.

Llegados los años noventa, se consigue que las computadoras gestionen no solo información de tipo textual, sino también sonidos e imágenes en movimiento, suponiendo esto una gran influencia en la enseñanza, permitiendo aprovechar de manera mucho más fructífera su uso didáctico. Asimismo, el surgimiento de Internet introducirá y combinará dos conceptos fundamentales: la interacción y la interactividad. La primera, referida a la acción con una finalidad comunicativa y la segunda como simulación virtual de la interacción, es decir, como procesos que se dan en el ámbito educativo, incorporando la mediación pedagógica intencionalmente y que se conecta con las acciones o intervenciones, recursos y materiales didácticos que servirán para la enseñanza a distancia (Fainholc 1999). Además, proporcionará una ingente cantidad de recursos de gran valor en el aprendizaje en general (y en el de lenguas, en particular), tales como materiales auténticos de distinto géneros (periódicos, artículos, radio…), diccionarios en línea, debates en foros, acceso a bibliotecas virtuales, etc. Es en este período cuando Garrison (1993) hace referencia a las tres etapas en el proceso de enseñanza de lenguas a distancia: el correo tradicional, la teleconferencia y el aprendizaje mediante ordenador personal, resumiendo perfectamente la evolución que se dio en la relación de las nuevas formas de comunicación con la didáctica. Será a partir de finales de esta década cuando comencemos a asistir a una relación cada vez más intensa entre las TIC y la enseñanza de idiomas (Blake 2008).

Finalmente, hay que mencionar lo que se ha denominado «enseñanza remota de emergencia» (Hodges et al. 2020), es decir, la necesidad de transformar los canales de comunicación educativos hacia una modalidad virtual para poder dar continuidad a la educación durante la pandemia de COVID-19. Dicha transformación provocó a su vez una serie de cambios en las características de tipo didáctico y comunicativo que intentaremos analizar en las siguientes líneas.

2 Didáctica a distancia y comunicación no verbal

Cuando hablamos de didáctica a distancia es fundamental mencionar los canales por los cuales se da la comunicación docente-discente. Dichos canales son, por un lado, la videoconferencia o videollamadas y, por otro, los entornos virtuales de aprendizaje (EVA), que son, en definitiva, los ambientes que se crean y sustituyen a la realidad física de la didáctica presencial.

e-ISSN 2037-6588

Los EVA se pueden definir como:

> Un espacio para enseñar y producir aprendizaje, es un ambiente que es modelado pedagógicamente con esa finalidad, donde las diferentes componentes que lo conforman: los espacios de la plataforma, las actividades y los materiales, buscan generar aprendizaje, el cual se ve enriquecido por la interacción dentro de la comunidad de aprendizaje. Dicha interacción es mediada por herramientas informáticas. (Quiroz 2011, 77)

Dichos entornos conllevan una serie de ventajas y desventajas que es importante analizar, como, por ejemplo:

- la posibilidad que ofrecen de interacción mediante actividades sincrónicas y asincrónicas;
- creación e integración de redes de aprendizaje;
- creación de repositorios de aprendizaje;
- estimulan la autonomía del aprendiente y la autoevaluación;
- promueven la interacción y colaboración entre los participantes;
- democratizan el acceso a una enseñanza de calidad. (García Aretio 2017, 12-14)

Por otra parte, hay que mencionar la libertad que dichos entornos conceden al alumno, que podrá dedicar al estudio y a la formación todo el tiempo que desee y en el momento que lo considere oportuno, sin estar a la fuerza vinculado a la clase presencial. Esta independencia y autonomía que los EVA dan al aprendiente son los principales puntos fuertes de dicha modalidad de aprendizaje.

En lo que se refiere a los inconvenientes, el primero que habría que señalar se refiere a la soledad del discente, que ve imposibilitada la comunicación en tiempo real con otros estudiantes. Si bien estos entornos ofrecen normalmente vías de contacto como foros o chats, la inmediatez de la comunicación en la didáctica presencial es un elemento que todavía habría que desarrollar en la enseñanza a distancia. Otra de las desventajas estaría relacionada con la accesibilidad tecnológica, es decir, con la posibilidad del alumno de disponer de todo el material necesario (ordenador, móvil, tablet, etc.) y de una conexión a Internet en condiciones que le permita poder explotar y aprovechar las potencialidades de la materia del curso en cuestión (Gros Salvat 2009). A este respecto, es menester hacer referencia a la antes mencionada «democratización de la enseñanza» que indicábamos como virtud de los EVA (y de la didáctica a distancia, en general), matizando que dicha democratización depende inevitablemente de las posibilidades económicas del discente.

Por otra parte, mencionábamos anteriormente la comunicación mediante videoconferencias o videollamadas. En este sentido, convendría reflexionar sobre el modo en que este canal virtual influye

e-ISSN 2037-6588

directamente en aspectos tan fundamentales en la comunicación como los no verbales (paralenguaje, quinésica, proxémica y cronémica). ¿De qué manera influye la didáctica a distancia en el tratamiento de dichos aspectos en la enseñanza de segundas lenguas? Veámoslo más en detalle: en concreto, y pasando a comentar los distintos sistemas que la conforman, con el paralenguaje nos referimos a cuestiones como el tono, el timbre y el tipo de voz, es decir, según la definición de Poyatos (1994, 137), «las cualidades no verbales y modificadores de la voz y sonidos y silencios con que apoyamos o contradecimos la estructuras verbales y quinésicas». Cualquiera que haya dado clase o simplemente hablado con alguien por videollamada se habrá percatado del desfase comunicativo y la dificultad que puede suponer interpretar el tono de voz del interlocutor si la calidad del audio no es óptima o si la conexión no es la idónea. Imaginemos la problemática que esto supone para un aprendiente que no tiene un control total del idioma, por no hablar de la interpretación de las pausas o los silencios, también significativos en la comunicación y que son difíciles o imposibles de interpretar a través de este canal.

Sin embargo, no es este el único aspecto de la comunicación no verbal influenciado por la didáctica a distancia. Pensemos ahora en la quinésica, que podemos definir como «los movimientos y posturas corporales que comunican o matizan el significado de los enunciados verbales» (Poyatos 1994, 206). Dicho aspecto tiene una doble importancia en el ámbito de la docencia: por una parte, en lo que se refiere al aprendizaje desde el punto de vista comunicativo de las características de la lengua en cuestión y, por otra, en cuanto a la relación que el docente establezca con sus alumnos. En el proceso de adquisición de la lengua el discente necesita establecer y desarrollar habilidades comunicativas que sean lo más cercanas posibles a la realidad. Además, la postura y la posición del profesor indica también su disposición y disponibilidad hacia los demás. Por lo tanto, las consecuencias en el proceso de aprendizaje son directas y evidentes.

Por último, habría que mencionar el caso de la proxémica, definida por Poyatos (1975, 15) como «los hábitos relativos al comportamiento, al ambiente y a las creencias de una comunidad que tienen que ver con la concepción, el uso y la distribución del espacio y con las distancias culturales que mantienen las personas en interacción». En este caso, la simple posición que adopta el docente en el aula (sentado, de pie, delante, detrás, etc.) es información que el aprendiente recibe, aunque sea de manera inconsciente, y que tiene un determinado efecto. Pero, en concreto, hay que hacer hincapié en la proxémica interaccional, que establece la distancia que ponen las personas entre sí en una determinada comunidad en el desenvolvimiento de determinadas actividades (hablamos aquí de las llamadas culturas de contacto). Estas distancias varían entre una cultura y otra y forman

e-ISSN 2037-6588

parte esencial del ámbito comunicativo y, ni que decir tiene, se ven enormemente perjudicadas en la modalidad de didáctica a distancia.

Es indudable que hay modos de resolver estas trabas comunicativas en el ámbito virtual. De hecho, existen ya herramientas en línea que intentan solventarlas de manera original y precisa, como puede ser la página web *Español Coloquial*,[2] y que seguro tendrían posibles aplicaciones de tipo didáctico. Por otra parte, si bien hay otros aspectos lingüísticos que se ven influenciados por la didáctica a distancia, hemos creído conveniente detenernos y analizar los relacionados con la comunicación no verbal, ya que son a menudo rasgos del lenguaje que –incluso en la enseñanza presencial– se tienen poco en cuenta y que, sin embargo, tienen un rol fundamental en la eficacia y los matices inherentes al proceso comunicativo.

3 La dimensión afectiva

Otro aspecto fundamental que conviene analizar cuando hablamos de didáctica a distancia es la relación virtual que se establece, por una parte, entre docente y alumnado y, por otra, entre los alumnos en sí. Más allá de la irrupción de la didáctica a distancia, la preponderante importancia de Internet en las relaciones sociales ya había provocado un cambio también en las relaciones educativas desde hacía años, implantándose como canal de transmisión y obtención de materiales e información entre un gran número de usuarios, lo cual supone un evidente enriquecimiento desde el punto de vista educativo. Sin embargo, sería importante pararse a pensar y reflexionar en la importancia que tienen en los procesos de aprendizaje y adquisición (especialmente, de idiomas) los aspectos afectivo y emocional, probablemente los más difíciles de adaptar al entorno virtual. Si hablamos de la importancia de la afectividad en el aprendizaje de una lengua no podemos no mencionar a Krashen (1983), que establecía tres variables: actitud, personalidad y motivación. Según el autor, existe el denominado 'filtro afectivo', que funcionaría como un muro que bloquea la adquisición de códigos lingüísticos, es decir, para que el discente reciba y adquiera mejor los conocimientos e *inputs*, se revela esencial una buena autoestima, empatía, trabajo colaborativo y disposición para el aprendizaje de la nueva lengua. Más en concreto, deberíamos hablar de inteligencia social o interpersonal (Gardner 2001), es decir, la habilidad para la socialización con los demás. La adquisición y aprendizaje de segundas lenguas se basa en la posibilidad de recrear un entorno y ambiente en que el aprendiente pueda expresar con libertad sus emociones, fomentando el aprendizaje cooperativo (Montero

2 https://www.coloquial.es/es/.

2018). Dicho aprendizaje da la posibilidad de desarrollar la inteligencia interpersonal del alumno, promoviendo así su formación integral y huyendo de la simple transmisión de conocimientos (Martínez 2013).

Dicho esto, la cuestión que se plantea en este punto es si la didáctica a distancia es capaz de colmar ese aspecto afectivo tan necesario en el proceso de adquisición y aprendizaje. Para Díaz (2006, 70), es de vital importancia el recurso a la tutoría, ya que es en este contexto donde el alumno ve fortalecida su autoestima gracias a las competencias (que el docente debe tener) para transmitir esa afectividad y mantener y promover el entusiasmo por el estudio. En este sentido, es esencial en la relación entre docente y alumno mantener una buena comunicación motivacional, por lo que el docente debe prestar atención tanto a la mediación pedagógica y tecnológica que el contexto conlleva, como al aspecto motivacional (Visser 2002). Por lo que se refiere a la modalidad de comunicación e interacción en el EVA, Gálvez (2005) indica cómo los alumnos, para expresar emociones y sentimientos, sustituyen los gestos y las palabras usados presencialmente a través de determinados códigos de comunicación, como pueden ser, por ejemplo, los emoticonos.

El tratamiento de la dimensión afectiva en la enseñanza virtual es un aspecto que ha sido poco tratado y relativamente nuevo. El modo en el que dicho tema se ha abordado en los últimos años ha sido mediante la aplicación a la didáctica a distancia de los parámetros que se utilizaban para el estudio de los afectos en la educación presencial. Huelga decir que esta dinámica no ofrece una visión real y transparente de la relación entre afectividad y didáctica virtual. Como decíamos anteriormente, la gestualidad, las posturas y otros aspectos paralingüísticos, están muy limitados en la enseñanza en línea, por lo que a menudo se recurre al formato escrito para identificar las expresiones emotivas y de afecto.

En las relaciones que pueden surgir en el aula (tanto presencial, como virtual), podemos encontrar afectos positivos y negativos. Es importante que el docente sea capaz de gestionar el ambiente que se crea en clase, de manera que sea lo más propicio posible para el conseguimiento de los objetivos didácticos. En este sentido, es importante tener en consideración los tres aspectos principales que influyen en la gestión de dicho ambiente: afectivos, cognitivos y sociales (Gómez 2005). Un adecuado equilibrio entre ellos es lo ideal para que la dinámica relacional en el aula sea óptima. Más en concreto, los cognitivos hacen referencia a los espacios, recursos y actividades que se proponen en el aula para el desarrollo de los conocimientos; los sociales y los afectivos, en cambio, se centran en la interacción y la comunicación entre docente y discentes, así como en la asiduidad y el contenidos de dicha comunicación.

En este punto, conviene detenerse en el rol del docente y de su propia historia a la hora de establecer una relación con el resto de la

e-ISSN 2037-6588

clase. En esta relación entre su rol y su propia experiencia, tienen un papel fundamental los llamados afectos inconscientes. Estos afectos unen las emociones y sentimientos que el docente ha experimentado a lo largo de su vida con la situación en la que se encuentra frente a sus estudiantes. Dichas emociones pueden ser agradables o negativas y van ligadas a sus creencias y temores (Gerber 1981). En este sentido, es importante que el docente sea lo más consciente posible de estas circunstancias y de que, en ocasiones, estas emociones pueden no corresponder con la realidad de lo que está sucediendo en la clase. Junto a la importancia de su historia y su experiencia, debemos tener en cuenta el ideal docente, es decir, las cualidades que considera que lo llevan a desarrollar con excelencia su papel en el proceso didáctico. Forman parte de dicho ideal, por una parte, la capacidad de transmitir sus conocimientos para obtener la aceptación de los estudiantes, así como su propia idea en cuanto a cuál es su función y lo que significa el proceso de aprendizaje para él (Filloux 2001); por otra, la capacidad de dar y compartir su saber, lo cual le otorga poder y la capacidad de gestionar y determinar de qué manera se desarrolla el curso, así como el código del lenguaje oral y escrito. Conviene recordar, por último, que lo primordial en el proceso educativo no es tanto cuánto sabe el docente, sino lo que es capaz de hacer e incitar gracias a sus conocimientos, así como las relaciones y el ambiente de aprendizaje que consigue instaurar en el grupo (Gerber 1981).

Por otro lado, encontramos asimismo en el papel del aprendiente aspectos que se ven influenciados por la modalidad de enseñanza a distancia, ya que pasa, en este caso, a ejercer una participación y protagonismo mucho más activo en el proceso de aprendizaje, en la manera de aprender y de relacionarse con el resto de miembros del grupo (aspecto fundamental para crear un clima emocionalmente idóneo). Dicho aspecto relacional puede llegar a ser determinante para el logro de los resultados de aprendizaje (García Aretio 2002, 117) y, además, para evitar el sentimiento de soledad (del que hablábamos anteriormente) mediante dinámicas y estrategias que propicien la comunicación entre los miembros del grupo. Dichas estrategias irían de la mano de otros componentes tradicionales (los cognitivos y sociales) que, en el caso de la educación a distancia, han sido ya afrontados más en profundidad debido a la especial atención que se presta a los resultados tangibles en el proceso de aprendizaje.

En la comunicación que se da en la didáctica a distancia, la interacción entre docente y discente se desarrolla siguiendo esquemas comunicativos que suplen el contacto presencial. De hecho, la interacción (síncrona o asíncrona) es uno de los elementos clave en la educación a distancia (Pérez-López, Vázquez, Cambero 2021). Los saludos, las despedidas, el posible uso de mayúsculas o minúsculas, al igual que otros símbolos y expresiones, tienen una importancia clave para establecer un canal y un código de comunicación que satisfaga

las necesidades de expresión de emociones ante situaciones educativas (Garrison, Anderson 2005). Por este motivo, para comprender el proceso de aprendizaje en línea es importante analizar, además del diseño y el desarrollo del curso, el modo en que se estructuran los mensajes, los espacios en que se llevan a cabo, la intención, el contenido y la frecuencia (Colmenares, Castillo 2009). De esta manera, conseguiremos tener una visión global de las características del aprendizaje en línea, para así poder llevarlo a cabo y gestionarlo de la mejor manera posible.

En relación con esta cuestión, cabe mencionar el estudio realizado por Fernández, Chamizo y Sánchez (2021), en el que analizan la comunicación durante la pandemia en ámbito universitario. En dicho estudio, se indica cómo un 63% del profesorado destaca la desventaja que supone la falta de estímulo del alumnado al no encontrarse en el aula, la dificultad de implicar al estudiante (57%) y de conectar emocionalmente con él (56%). Si bien un 50% valora la comunicación con los alumnos como buena, consideran que la enseñanza a distancia empeora tanto la comunicación didáctica como la social profesor-alumno. Los estudiantes, por su parte, no han encontrado dificultades tanto en el ámbito comunicativo como en la comprensión y asimilación de ciertos conceptos muy técnicos sin el apoyo de clases presenciales (65%). Un aspecto en el que ambas partes coinciden es en el empeoramiento en el vínculo y las relaciones personales con la virtualidad.

En esta relación entre docente y alumno, otro factor a tener en cuenta es el tipo de vínculo que el primero desea establecer con el segundo, partiendo de su rol de autoridad. En este sentido, convendría incentivar una comunicación horizontal en la que los alumnos lo conozcan, mostrando su lado humano y empático, incluso compartiendo anécdotas acerca de las propias preocupaciones o inquietudes. En palabras de Badía, Monimó y Barberá (2001, 110), habría que «tener una actitud positiva y cercana, abierta a la comunicación, incluso fuera de clase, y respetuosa con los aspectos emocionales que puedan intranquilizar al estudiante». Siguiendo con la relación que el docente puede establecer con el alumno, conviene hablar de aquellos comportamientos o mecanismos realizados con el fin de evitar el acercamiento afectivo. Dichos rituales son conductas que se repiten sistemática e inconscientemente y que influyen en la relación interpersonal, suelen advertirse en saludos, usando de manera mecánica frases o movimientos corporales repetitivos (Maisonneuve 2005). Estos rituales, según Filloux (2001), pueden surgir cuando se dan comportamientos por parte de los estudiantes que el docente no consigue manejar o que afectan a su ideal. Por otra parte, es importante recordar el rol del docente como facilitador del aprendizaje y no como sujeto del supuesto saber. Todos estos aspectos, cuando nos encontramos en una situación de didáctica a distancia, pasan tanto por

una especial atención a la voz y a los gestos, como por el uso correctos de los canales escritos (Peters 2002).

4 El rol del docente

En la formación y aproximación a la educación a distancia por parte de cualquier docente, hay que tener presentes una serie de competencias que, en mayor o menor medida, influyen directamente en nuestra capacidad educativa y pedagógica y en el modo en que nos acercamos al saber. Las más destacadas son el saber científico, el teórico, el práctico y el técnico (García Aretio 2020). Por supuesto, al margen de estos cuatros saberes pedagógicos, habría que considerar el saber correspondiente a la materia o disciplina de que se ocupa.

- Saber científico: sería la forma más de tipo demostrativo y lógico, aunque podría quedar limitado a las ciencias más de tipo formal. Por este motivo, paulatinamente se ha ampliado este concepto sumándole características como la inducción, la verificación, la falsación… que ha hecho que se pudieran incluir saber tradicionales como las ciencias sociales y humanas.
- Saber teórico: en el ámbito de la educación a distancia, el saber teórico se definiría como el conocimiento de la educación a distancia en sí. Un conocimiento que debería estar en constante evolución y actualización, para poder generar a su vez nuevos enfoques teóricos que describan y expliquen la realidad a medida que cambia.
- Saber práctico: referido a la educación a distancia, estaríamos hablando de un saber directo, carente de argumentos que razonen por qué se actúa de una manera u otra. Estamos hablando de la aplicación de lo que he visto hacer o creo que es más idóneo dados los resultados obtenidos, pero sin una base teórica o científica desde la que partir.
- Saber técnico: podríamos definirlo como el saber hacer, sabiendo el porqué lo hacemos y teniendo en cuenta una base teórica. Sería la confluencia del saber teórico y el práctico.

Para analizar el rol del docente, Aretio propone partir del modelo TPACK[3] (Mishra, Koehler 2006; Koehler, Mishra 2008) con la intención de integrar la tecnología en el proceso educativo enfatizando tres tipos de conocimientos: pedagógicos, disciplinares y tecnológicos. La combinación e interacción de estos conocimientos nos conducirá a la diferenciación de las siete zonas que propone dicho modelo: conocimiento pedagógico, disciplinar, tecnológico, pedagógico-dis-

3 Technological, Pedagogical, Content Knowledge.

ciplinar, tecnológico-disciplinar, tecnológico-pedagógico y tecnológico-pedagógico-disciplinar. Esto implica, como se puede ver en la figura 1, una completa coordinación entre los distintos tipos de conocimiento de manera que cada uno tendría su función independiente y estaría después integrado con el resto, produciendo así, idealmente, un mayor control y capacidad didáctica por parte del docente.

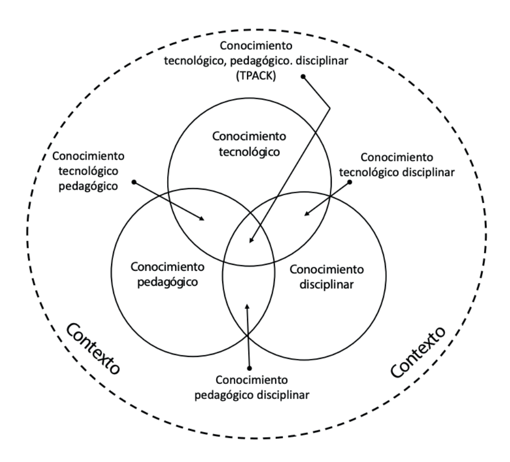


Figura 1 Modelo TPACK (Mishra, Koehler, 2006)

Partiendo de este modelo, García Aretio (2020) propone ir más allá del ámbito de las competencias para ocuparnos de los compromisos, es decir, las obligaciones frente a la sociedad, la institución y los alumnos. Dichos compromisos serían considerados como irrenunciables a la responsabilidad de un buen docente, y serían:

- El profesional-laboral: ser conocedor de cuál es su misión como profesor y cuáles los límites de su actuación.
- El social: permite la puesta en práctica de un derecho fundamental, como es el de la educación.
- El ético: supone el establecimiento de un compromiso deontológico serio y de la garantía de su ética profesional.
- El formativo: la capacidad de actualización y de constante puesta al día, es decir, de la formación permanente.
- El colaborativo: poner en común y compartir con el resto de miembros del equipo (y la comunidad) el pensamiento y la acción docente.
- De gestión: si bien no es obligatorio, se refiere al compromiso voluntario que cada docente adquiere con la institución en la que trabaje.

e-ISSN 2037-6588

Dicho análisis de los distintos ámbitos a los que el buen docente debe prestar particular atención e intentar desarrollar ofrecen una visión general que, a nuestro entender, sería una buena base como punto de partida para una formación docente que aspire a satisfacer las necesidades que en los últimos tiempos han surgido en el ámbito educativo.

5 Difusión de la educación a distancia y el aprendizaje digital

Una vez vistos los aspectos que influyen de manera más incisiva en la educación a distancia, intentaremos observar por qué esta modalidad de enseñanza se está expandiendo con tanta velocidad en los últimos años (ya desde antes de la pandemia del COVID-19) y cuáles son sus puntos positivos. Es innegable que dichos nuevos sistemas de enseñanza están paulatinamente tomando espacio y tiempo a las formas de didáctica presenciales. Aspectos como el trabajo autónomo del alumno, las actividades cooperativas y colaborativas mediante redes sociales, plataformas virtuales y entornos digitales y, por otro lado, el aumento de instituciones y programas que se adentran en el estudio y el desarrollo de esta modalidad, demostrando su eficacia y eficiencia, hacen que esta aparezca con un nivel similar a los modelos de enseñanza presenciales.

En estas líneas hemos mencionado ya distintas virtudes relacionadas con la enseñanza a distancia. Atendiendo al Horizon Report (2017), y con la intención de dar una visión global de las mismas, cabrían destacar la flexibilidad, ya que da la posibilidad de adaptación personal a nivel geográfico, temporal y de ritmo de estudio; la eficacia, convirtiendo al estudiante en el protagonista del proceso de aprendizaje; la motivación, ofreciendo una enorme variedad de información y contenidos en la red y la posibilidad de navegar libremente; interactividad e interacción, facilitando la comunicación (síncrona y asíncrona, simétrica y asimétrica); autocontrol, estimulando la capacidad de gestión de tu propio tiempo y de tu trabajo; e inmediatez, pudiendo obtener la respuesta a dudas y cuestiones al momento, más allá de la hora y el lugar. Pero si hay una característica que prevalece sobre las recién mencionadas en cuanto a su importancia en el mundo actual, esa es la posibilidad de poder estar conectados siempre. La posibilidad de conexión y acceso permanente a la inmensidad de la red a través de teléfonos móviles, tabletas e incluso relojes está cambiando las formas de interacción de las personas, la información y el entorno.

La posibilidad de aprender sin limitaciones de espacio y a través de distintos dispositivos se ha convertido en un fenómeno de gran atractivo y que flexibiliza el aprendizaje rompiendo ulteriormente

las barreras espacio-temporales. La tecnología móvil no solo posibilita un aprendizaje interactivo y ubicuo, sino también semipresencial (*blended learning*) y autónomo. La ubicuidad en el aprendizaje (Hooft et al. 2007) es aquella que da al alumno la posibilidad de acceso a distintos dispositivos y servicios digitales, así como a los dispositivos móviles, siempre que lo necesiten. Dichos autores definen el aprendizaje ubicuo como *u-learning*, diferenciándolo así del *m-learning* (aprendizaje móvil), ya que incluye cualquier dispositivo con conexión a Internet. En definitiva, todo lo que se puede hacer con un ordenador, con la ventaja del uso de dispositivos y aplicaciones más económicas.

Hay estudios (García Aretio 1985; 1997) que demuestran que la eficiencia de un proceso de enseñanza-aprendizaje no depende de la modalidad del mismo, sino del rigor de los planteamientos pedagógicos sobre los que se diseña y desarrolla el proyecto. Por otro lado, vienen a demostrar igualmente que no existen distinciones significativas en cuanto a los resultados obtenidos a través de formatos presenciales y en modalidad a distancia y en línea. Es más, centrándonos en el detalle, se podrían establecer como tendencia favorable los estudios a distancia. En definitiva, los resultados de estos y otros estudios confirman la idea ya extendida de que el rendimiento de los alumnos depende en mayor medida de los diseños pedagógicos, y no tanto de los recursos o modalidad de enseñanza. La cuestión fundamental es ser capaces de aplicar a los modelos de didáctica virtual los aspectos ya vistos en el presente artículo.

6 Conclusiones

En el presente artículo hemos pretendido afrontar y analizar algunas de las cuestiones y aspectos que pueden experimentar un mayor impacto en la difusión de la didáctica a distancia, no sin antes haber contextualizado y enmarcado la evolución de esta en los últimos años. En cuanto al ámbito de la comunicación no verbal, siendo ya de por sí una parte de la lingüística a menudo dejada de lado en el aula de segundas lenguas, es probablemente una de las principales damnificadas por la expansión de la didáctica virtual, lo cual no significa que no existan métodos para tratarla y adaptarla a los programas didácticos virtuales. De hecho, más bien deberíamos preguntarnos si no convendría comenzar a aplicar la ‘comunicación no verbal virtual’, tanto a nivel formativo para los docentes como en los programas para el alumno. Es innegable que el protagonismo y la importancia de la comunicación por canales virtuales ha conquistado ya diversos ámbitos de la vida laboral y social que hasta hace pocos años parecían, como mínimo, difíciles de imaginar. Es importante ser capaces de analizar el momento histórico que estamos viviendo y tener la capacidad de adaptar nuestras herramientas como docentes y

e-ISSN 2037-6588

formadores al nuevo paradigma educativo que se está implantando. Huelga decir que esto no implica dejar de lado la didáctica presencial o dejar de innovar e investigar en ella, pero sería crucial tener la apertura de miras suficiente para acoger y aprovechar los nuevos escenarios de la manera más fructífera posible. Como se desprende del estudio de Fernández, Chamizo y Sánchez (2021), uno de los ámbitos principales en los que se han encontrado dificultades y sobre los que sería conveniente abrir líneas de investigación se refiere a la comunicación entre el docente y el estudiantado en los nuevos marcos virtuales.

Otro aspecto, probablemente más difícil de afrontar que el recién tratado, dada su mayor complejidad intrínseca, es el afectivo. Aquí entran en juego aspectos internos de tipo emotivo y relacional que varían de persona a persona, con la delicadeza y atención que ello conlleva. En este sentido, es importante recordar que el proceso y el producto, los actos cognitivos y sociológicos, la emoción y la razón ya no son dicotomías mutuamente excluyentes, sino más bien dos caras de la misma moneda (Rojo 2017, 371). Por esta razón, es primordial promover y mantener la motivación, pero no solo la llamada extrínseca (la que surge al recibir una buena calificación o un premio), sino especialmente la intrínseca, es decir, la que se experimenta al realizar una actividad por su satisfacción inherente, en vez de hacerla por una consecuencia independiente (Ushioda 2008). El estudiante motivado intrínsecamente mostrará una mayor conexión con el aprendizaje y, como consecuencia, utilizará más estrategias y de manera más efectiva en la resolución de problemas.

Conviene mencionar igualmente los resultados del estudio realizado por Huertas et al. (2021), en el que se expone como una de las prácticas didácticas con mayor acogida la del aula invertida, que permitió optimizar el escaso tiempo de presencialidad disponible, así como las estrategias de aprendizaje de tipo colaborativo. Por otro lado, desde el punto de vista de la evaluación, se ha intentado dar mayor peso a la evaluación continua o *in itinere*, aumentando la ponderación sobre las calificaciones finales y dirigiéndola más a las competencias y la reflexión. Estos pueden ser puntos de partida interesantes que desde aquí proponemos para el desarrollo de nuevas líneas de investigación.

Por último, y relacionado directamente con el aspecto afectivo y motivacional, habría que subrayar la importancia del método pedagógico. La aplicación de un método de aprendizaje de tipo colaborativo, en el cual cada miembro se esfuerza para que el grupo de trabajo obtenga el mejor rendimiento posible, puede influir en la mejora de las destrezas sociales y comunicativas, la resolución de diferencias lingüísticas y culturales y el aumento de la cohesión en el grupo, traduciéndose esto en un aprendizaje más efectivo (González-Davies 2004, 13). Creando esta interdependencia entre los alumnos median-

e-ISSN 2037-6588

te el trabajo colaborativo, provocamos un aumento de la motivación en todos los niveles que porta al estudiante a una implicación mayor en el proceso de aprendizaje (Torrego, Fernández 2022) y una mejora desde el punto de vista comunicativo.

Es indudable que los aspectos tratados en nuestro artículo abarcan ámbitos de distinta naturaleza y no siempre es fácil mantener la atención y la capacidad de actualización en cada uno de ellos. Pero es igualmente cierto que el mundo de la comunicación y, como consecuencia, de la didáctica, está evolucionando a tal velocidad que la capacidad de adaptación y evolución de los métodos y sistemas de enseñanza deben adecuarse de la manera más efectiva posible. Para que esto suceda es crucial, en definitiva, tener una visión nítida de la situación en la que nos encontramos, de manera que podamos reaccionar y trabajar con la mayor precisión y consciencia de acuerdo a las necesidades y objetivos a alcanzar.

Bibliografía

Badía, A.; Monimó, J.; Barberá, E. (2001). *La incógnita de la educación a distancia*. Barcelona: Horsori

Blake, R.J. (2008). *Brave New Digital Classroom: Technology and Foreign Language Learning*. Washington, DC: Georgetown University Press.

Colmenares, A.M.; Castillo, N. (2009). «Aproximación a un modelo metodológico para el análisis de las interacciones discursivas en línea». *Apertura*, 9(11), 48-65. https://www.redalyc.org/pdf/688/68820815004.pdf.

Díaz, J. (2006). «Las emociones y la enseñanza virtual de personas adultas». *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 7(2), 63-73. https://www.redalyc.org/pdf/2010/201017296004.pdf.

Fainholc, B. (1999). *La interactividad en la educación a distancia*. Buenos Aires: Paidós.

Fernández, M.; Chamizo, R.; Sánchez, R. (2021). «Universidad y pandemia: la comunicación en la educación a distancia». *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 52, 156-74. https://doi.org/10.12795/ambitos.2021.i52.10.

Filloux, J. (2001). *Campo pedagógico y psicoanálisis*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Gálvez, A. (2005). «La puesta en pantalla: Rituales de presentación en un foro virtual universitario». *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, 2(1), 1-15. http://dx.doi.org/10.7238/rusc.v2i1.240.

Gardner, H. (2001). *La inteligencia reformulada*. Barcelona: Paidós.

Garrison, D.R. (1993). «Quality and Access in Distance Education». Keegan, D., *Theoretical Principles of Distance Education*. London: Routledge, 9-21. https://doi.org/10.4324/9780203983065.

García Aretio, L. (1985). *Licenciados extremeños de la UNED*. Mérida: UNED - Mérida.

García Aretio, L. (1997). *Investigar para mejorar la calidad de la Universidad*. Madrid: UNED.

García Aretio, L. (2002). *La educación a distancia: De la teoría a la práctica*. Barcelona: Ariel Educación.

García-Aretio, L. (2017). «Educación a distancia y virtual: calidad, disrupción, aprendizajes adaptativo y móvil». *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 20(2), 9-25. http://dx.doi.org/10.5944/ried.20.2.18737.

García Aretio, L. (2020). «Los saberes y competencias docentes en educación a distancia y digital. Una reflexión para la formación». *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 23(2), 9-30. https://doi.org/10.5944/ried.23.2.26540

Garrison, D.; Anderson, T. (2005). *El e-learning en el siglo XXI*. Madrid: Octaedro.

Gerber, D. (1981). «El papel del maestro: Un enfoque psicoanalítico». Glazman, R. (ed.), *La docencia: Entre el autoritarismo y la igualdad*. Distrito Federal, México: Ediciones Caballito, 34-41.

Gómez, M. (2005). *Educación en red: Una visión emancipadora para la formación*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

González-Davies, M. (2004). *Multiple Voices in the Translation Classroom: Activities, Tasks and Projects*. Philadelphia: John Benjamins Publishing. https://doi.org/10.1075/btl.54.

Gros Salvat, B.; Lara Navarra, P. (2009). «Estrategias de innovación en la educación superior: el caso de la Universidad Oberta de Catanlunya». *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 49, 223-45. https://doi.org/10.35362/rie490681.

Higueras, M. (2004). «Internet en la enseñanza del español». Sánchez Lobato, J. Santos Gargallo (ed.), *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: SGEL, 453-78.

Hodges, C.; Moore, S.; Lockee, B.; Torrey, T.; Bond, A. (2020) *The Difference Between Emergency Remote Teaching and Online Learning*. Educause.

Hooft, M.; Swan, K.; Cook, D.; Lin, Y. (2007). «What is Ubiquitous Computing?». van Hooft, M.; Swan. K. (eds), *Ubiquitous Computing in Education*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 3-17.

Horizon Report (2017). *The NMC Horizon Report: 2017 Higher Education Edition*. https://www.sconul.ac.uk/sites/default/files/documents/2017-nmc-horizon-report-he-EN.pdf.

Huertas, J.A.; Herrador Morales, C.; Fernández Sevilla, M.; Fernández Vázquez, M. (eds) (2021). *Informe de buenas prácticas docentes en periodo COVID-19*. Madrid: Fundación para el conocimiento madri+d. https://www.madrimasd.org/sites/default/files/informe_de_buenas_practicas_docentes_en_periodo_covid-19.pdf.

Koehler, M.J.; Mishra, P. (2008). «Introducing technological pedagogical knowledge». AACTE, American Association of Colleges for Teacher Education (ed.), *The Handbook of Technological Pedagogical Content Knowledge for Educators*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 3-28. https://punyamishra.com/wp-content/uploads/2008/05/koehler_mishra_08.pdf.

Krashen, S.D.; Terrel, T.D. (1983). *The Natural Approach: Language Acquisition in the Classroom*. Oxford: Pergamon. http://www.sdkrashen.com/content/books/the_natural_approach.pdf.

Maisonneuve, J. (2005). *Las conductas rituales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Martínez, M. (2013). «La relación entre el aprendizaje cooperativo y la adquisición de competencias interpersonales en una clase de lengua inglesa». *Encuentro*, 22, 73-83. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/hand-

le/10017/19946/relaci%C3%B3n_Martinez_Encuentro_2013_N22.pdf?sequence=1&isAllowed=y
Mishra, P.; Koehler, J. (2006). «Technological Pedagogical Content Knowledge: A new framework for teacher knowledge». *Teachers College Record*, 108(6), 1017-54. https://doi.org/10.1111/j.1467-9620.2006.00684.x.
Montero, R.L. (2018). «Enseñanza de idiomas mediante la acción social». *Universidad en Diálogo: Revista de Extensión*, 8(1), 11-22. https://doi.org/10.15359/udre.8-1.1.
Pérez-López, E.; Vázquez, A.; Cambero, S. (2021). «Educación a distancia en tiempos de COVID-19: Análisis desde la perspectiva de los estudiantes universitarios». *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 24(1), 331-50. https://doi.org/10.5944/ried.24.1.27855.
Peters, O. (2002). *La educación a distancia en transición. Nuevas tendencias y retos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. https://riudg.udg.mx/bitstream/20.500.12104/73591/1/BSUV00011.pdf.
Poyatos, F. (1975). «Cultura, comunicación e interacción: hacia el contexto total del lenguaje y el hombre hispánicos». *Yelmo*, 22, 14-16.
Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Itsmo.
Quiroz, J.S. (2011). *Diseño y moderación de entornos virtuales de aprendizaje (EVA)*. Barcelona: Editorial UOC, S.L.
Rojo, A. (2017). «The Role of Emotions». Schwieter, J.W.; Ferreira, A. (eds), *The Handbook of Translation and Cognition*. Hoboken (NJ): John Wiley & Sons, 369-85. https://doi.org/10.1002/9781119241485.ch20.
Torrego, A.; Fernández, B. (2022). «Tendencias didácticas y tecnológicas en un contexto de pandemia y pospandemia COVID-19». *Documentos de Trabajo*, 68, 2a época. https://doi.org/10.33960/issn-e.1885-9119.DT68.
Ushioda, E. (2008). «Motivation and Good Language Learners». Griffiths, C., *Lessons from Good Language Learners*. Cambridge: Cambridge University Press, 19-34. https://doi.org/10.1017/CBO9780511497667.004.
Visser, L. (2002). *Desarrollo de la motivación en apoyo a la educación a distancia*. Trad. de B.W. Quinn. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. https://hdl.handle.net/20.500.12104/73590. Trad. de: *The Development of Motivational Communication in Distance Education Support*. Enschede: University of Twente Theses, 1998.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Tras los pasos de Marie Curie: *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero

Francesca Coppola
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa; Università eCampus, Italia

Abstract *La ridícula idea de no volver a verte*, a 2013 novel by Rosa Montero, tells the story of Marie Curie starting from the pages of her diary. The novel focuses on the discoveries by the scientist, through the construction of a dialogue from which a biographical symmetry emerges between Marie Curie and the Madrid-born author. The aim of this article is to reflect on which kind of story the novel offers; on how and how much the pages of Curie's diary represent a tool, a stimulus, and a challenge to Montero's writing process. Finally, the article highlights how the affinity between the two women – and, moreover, the presence and meaning of the scientific theme – underpins the whole narrative until it becomes an unclassifiable book, which fluctuates between autobiography and the truth-fiction dichotomy.

Keywords Rosa Montero. Marie Curie. Diary. Novel. Science.

Índice



Peer review
Submitted 2022-05-03
Accepted 2022-10-07
Published 2022-12-16

Open access



Citation Coppola, F. (2022). "Tras los pasos de Marie Curie: *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero". *Rassegna iberistica*, 45(118), 237-252.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/002

1 Un libro a-genérico

En la obra de Rosa Montero, además de aspectos tan universales como el amor y el desamor, los estereotipos sexuales o la temática feminista, los críticos han identificado también una preocupación en torno al binomio muerte-vida (Ramos 2012). La necesidad de dar sentido a la inexorabilidad de la existencia, de dar forma al dolor y meditar sobre ello es, precisamente, el tema de un libro en particular: *La ridícula idea de no volver a verte*, publicado en 2013. En él, partiendo de la lectura del diario que Marie Curie redactó tras la muerte de su esposo –experiencia que Montero bien comprende y comparte, ya que perdió a su marido Pablo Lizcano a causa de una enfermedad–, se recupera la figura de la célebre científica a través de un recorrido por su trayectoria vital y por los descubrimientos que protagonizó. Además, en el libro se presta una especial atención a la construcción de un diálogo del que emerge una simetría biográfica. Es decir que, con un trazo híbrido y personal,[1] de la pluma de Montero surge una narración a mitad de camino entre las confesiones propias –aunque desmenuzadas a lo largo de las páginas que conforman el texto[2]– y la historia de la ambiciosa polaca: ganadora, como es sabido, de dos premios Nobel, uno de Física y el otro de Química.[3] El objetivo del presente ensayo, por tanto, es reflexionar sobre el tipo de libro qué es *La ridícula idea*, partiendo de la cuestión que si bien se ha vertido mucha tinta en torno a la obra de Montero, también es verdad que los estudios críticos publicados sobre su narrativa se centran, básicamente, en sus dos primeras novelas.[4]

La ridícula idea de no volver a verte consta de catorce capítulos y de un apéndice en el que se recogen por entero las veinte páginas del diario de Marie. Algunos fragmentos del mismo se encuentran diseminados al principio, al final o en el medio de los episodios y cuestiones más candentes que van desarrollándose en el relato. Son también relevantes las palabras de agradecimiento con las que la autora cierra el libro:

> he utilizado a la Gran Madame Curie como un paradigma, un arquetipo de referencia con el que poder reflexionar sobre los temas que últimamente me rondan insistentemente por la cabeza. (Montero 2013, 209)

1 También en *La loca de la casa* Montero demuestra una gran agilidad narrativa, ya que el libro recoge todos los registros (novelístico, ensayístico, autobiográfico) de la autora.

2 A. Rodríguez Fischer, «Conjuro contra el espanto», *El País*, 25 de mayo de 2013.

3 Respectivamente en 1903, junto con su marido, y en 1911, en solitario.

4 Lo demuestra la monografía de Martínez (1983). A tal propósito, también Kathleen Glenn (1992, 357), una de las especialistas que más ha trabajado en la producción de la escritora, ha insistido en el hecho de que: «Most of the critical studies published to date focus on her first two novels». Hoy en día, la atención en torno a las últimas obras de Montero sigue siendo escasa.

A tal propósito, es interesante notar que, antes de escribir esta novela, Montero estaba metida en otra que decide abandonar a medio hacer por «falta de sintonía entre el tema y yo» (2013, 17). Y fue justo en ese momento que su editora, Elena Ramírez, le propuso la lectura del diario de Marie para que redactara un prólogo sobre él o lo incluyera, a modo de complemento, en un proyecto literario más amplio.

De tal forma, y debido a la gran impresión que las páginas de Curie suscitaron en nuestra autora,[5] estas se convirtieron en el pretexto y argumento final de la narración que vamos a examinar, puesto que, explica Montero:

> empezó a crecer algo en mi cabeza. Ganas de contar su historia a mi manera. Ganas de usar su vida como vara de medir para entender la mía. (2013, 18)

Es evidente, por tanto, no solo que el texto resulta inclasificable porque su arquitectura prescinde de los corsés fijados por los géneros literarios canónicos,[6] sino también que a través de Madame Curie la autora intenta llevar a cabo una búsqueda privada: abordar un dolor individual para plasmar un manifiesto de la muerte en favor de la vida. De hecho, sirviéndose de un yo homodiegético, en el íncipit del texto se centra precisamente en el ciclo vital experimentado por todo ser humano. De ahí que la idea del fin de la existencia se transforme en el detonante del libro y puedan leerse las palabras que se transcriben a continuación:

> Como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos [...] Solo en los nacimientos y en las muertes se sale uno del tiempo. (Montero 2013, 9)

2 Relevancia y papel del componente científico

Más allá de la estructura narrativa y de la integración de varios géneros que se contaminan entre ellos,[7] lo que llama realmente la atención para nuestro discurso es que el componente científico, en este texto, vertebra y apuntala toda la narración por medio de dos tipo-

5 Escribe Montero: «Leí el texto. Y me impresionó. Más que eso: me atrapó» (2013, 17).

6 A propósito de este fenómeno, en su trabajo *Loiterature*, Ross Chambers (1999) ha hablado de *genre-switching*.

7 La cuestión de la disolución y confluencia de géneros es espinosa y demasiado compleja para ser sintetizada aquí. Para una profundización del tema véanse Andres-Suárez 1998; Grohmann 2011.

logías de capítulos.[8] La primera, por un lado, muestra la significativa filiación entre la autora y su protagonista; la segunda, por el otro, pone el acento en el papel y el lugar que la polaca Skłodowska ocupó en la historia de la ciencia.

Respecto a las tipologías de textos, proponemos una catalogación genérica. De ahí que la primera, de la que forman parte los capítulos 2, 5, 6 y 9, pueda definirse 'parcialmente autobiográfica': ya que se centra en el duelo compartido por ambas mujeres. La segunda, en cambio, que incluye los capítulos 8, 10 y 13, es la de los 'no-autobiográficos', puesto que la narración se aleja del curso directo de la vida de Montero para relatar exclusivamente la de Curie y, sobre todo, dar constancia de sus hallazgos en el campo de la investigación.[9]

Ahora bien, aunque un análisis profundo de ambos apartados requeriría un comentario mucho más extenso del que es posible en este breve ensayo, si empezamos por la primera de las tipologías que hemos delineado, basta con fijarnos en una serie de pasajes para notar la presencia de verdaderos juegos de espejos entre la autora y su protagonista. El capítulo 2, por ejemplo, se abre con el relato de las crisis de angustia que Montero padeció en los años de la adolescencia[10] para, poco a poco, pasar a meditar sobre la soledad y, finalmente, detenerse en el sentimiento de «mutismo, […] silencio, […] pétrea frialdad» (Montero 2013, 24) que sintió la científica al ver el cadáver

8 Cabe recordar que no es esta la única obra de Montero en la que la ciencia juega un papel predominante. Ya en *Instrucciones para salvar el mundo* (2008) encontramos a dos personajes que representan bien el tema: Daniel, un médico de urgencias, y Cerebro, una brillante científica cuya carrera se va a pique por su orientación sexual (Cf. Serra Renobales 2012). Con esta novela la autora establece un diálogo intertextual a lo largo del libro en la página 138. Además, también la segunda novela de Montero, *La función delta* (1981), ya desde el título, remite a la conocida ley de compensación tomada de la física cuántica, introducida por el británico Paul Dirac.

9 Hay también capítulos misceláneos, donde se mezclan ambas tendencias. Es el caso de parte del capítulo 10 en el cual, en un fragmento en particular, junto a las teorías biológicas, destaca el reconocimiento, por parte de Montero, de una semejanza física entre ella y Curie: «Y hablando de esas extrañas, hipertrofiadas y mudables identidades del ser hombre y el ser mujer, […] he podido constatar que Madame Curie tiene el dedo anular más largo que el dedo índice. Es decir, tiene una mano masculina. Varios estudios científicos realizados a lo largo de la última década han demostrado que el tamaño de los dedos de la mano tiene una relación con la mayor o menor exposición a la testosterona en el útero materno. La mayoría de los hombres tienen el dedo anular más largo que el dedo índice y la mayoría de las mujeres tienen el índice más largo que el anular. Pero algunas y algunos incumplen esta regla: David Beckham tiene las proporciones al revés, por ejemplo. Y Madame Curie. Y yo. […] Y así, las mujeres con el anular más largo, como Marie o como yo (¡qué maravilla tener algo en común con ella!), supuestamente poseen un cerebro más varonil, si es que eso existe; es decir, tienden a ser muy buenas en matemáticas y en orientación espacial, pero flojas en capacidad verbal» (Montero 2013, 132-3).

10 No está de más recordar que la autora sufrió una larga temporada de aislamiento a causa de la tuberculosis, la cual la obligó a estar desde los cinco hasta los nueve años recluida en casa. Fue, este, uno de los sucesos que marcó fuertemente la percepción que tenía sobre su lugar en la vida y, además, su índole creativa.

de su marido Pierre, muerto después de haber sido atropellado por un coche de caballos. En la página inmediatamente siguiente, gracias a la técnica diarística, nos adentramos en los pensamientos más recónditos de Curie la cual, ante el duelo que le toca vivir, escribe:

> A veces [tengo] la idea ridícula de que todo esto es una ilusión y que vas a volver. ¿No tuve ayer, al oír cerrarse la puerta, la idea absurda de que eras tú? (Montero 2013, 25)

La 'idea ridícula', o sea el rechazo ante la posibilidad de no volver a ver nunca más al ser amado, es la misma que da título a la novela, es decir que Montero lo toma en préstamo de las palabras que, espontáneamente y con una «desnudez impactante» (2013, 31), Curie redactó para mantener «una especie de cordón umbilical con su muerto» (31). Igualmente, Montero confiesa haber vivido una incredulidad parecida ante el fallecimiento de su pareja:

> Después de la muerte de Pablo, yo también me descubrí durante semanas pensando: «A ver si deja ya de hacer el tonto y regresa de una vez», como si su ausencia fuera una broma que me estuviera gastando para fastidiarme, como a veces hacía. Entiéndeme: no era un pensamiento verdadero y del todo asumido, sino una de esas ideas a medio hacer que cabrillean en los bordes de la conciencia, como peces nerviosos y resbaladizos. (Montero 2013, 25-6)

Otro pasaje fundamental de este capítulo, que atestigua la habilidad asociativa[11] de Montero, es el relato sobre cómo ella y Curie procedieron para sobrevivir al duelo. En el caso de la científica, en el libro se lee:

> Casi dos meses después de la muerte de Pierre, el día antes de que la hermana de Marie, Bronya, regresara a Polonia, Madame Curie le pidió que la acompañara a su dormitorio y, tras cerrar cuidadosamente la puerta, sacó del armario un gran bulto envuelto en papel impermeable: era el gurruño de las ropas de Pierre, con coágulos de sangre y grumos de cerebro pegoteados. Había guardado secretamente esa porquería junto a ella. «Tienes que ayudarme a hacer esto», imploró a Bronya. Y comenzó a cortar el tejido con unas tijeras y a arrojar los pedazos al fuego. Pero cuando llegó a los restos de sustancia orgánica no pudo seguir: se puso a besarlos y a acariciarlos ante el horror de la hermana, que le arrancó las ropas de las manos y acabó con la lúgubre tarea. (Montero 2013, 28)

11 En muchos casos, la correspondencia que viene a crearse entre las vivencias de ambas mujeres es tan estrecha que toma casi la forma de una simbiosis.

De una forma parecida, Montero se deja llevar por la desesperación ante la eventualidad de borrar para siempre cualquier indicio de Pablo. Baste, como ejemplo, el párrafo colocado pocas líneas después:

> Yo nunca llegué a eso, desde luego; al contrario, quise 'portarme bien' en mi duelo y agarré el hacha: me deshice inmediatamente de toda su ropa, guardé bajo llave sus pertenencias, mandé tapizar su sillón preferido, aquel en el que siempre se sentaba. Me pasé de tajante. Cuando llegó el tapicero para llevarse su sillón, me senté en él desesperada. Quería disfrutar del sudor adherido a la tela, de la antigua tela de su cuerpo. Me arrepentí de haber llamado al operario, pero no tuve el coraje o la convicción suficiente para decirle que ya no quería hacerlo. Se llevó el sillón. Aquí lo tengo ahora, recubierto de un alegre y banal tejido a rayas. Jamás he vuelto a usarlo. (Montero 2013, 28)

Según avanzamos en la lectura, la cronología del relato sigue rompiéndose para dar cabida a nuevas digresiones como la que encontramos en el capítulo 5, sobre el tema de la viudez. De este modo, y como bien ha apuntado Biruté Ciplijauskaité, la autora hace muestra del

> don de la observación penetrante y una sensibilidad lingüística notable que le permite crear «estampas» llenas de vida y de actualidad. (1994, 191-3)

De hecho, en un fragmento del referido capítulo se pregunta:

> ¿Qué será mejor, que tu pareja fallezca de repente (como Pierre Curie), o que lo haga tras un tiempo de pena y sufrimiento (como Pablo […])? (Montero 2013, 78)

Además de eso, la escritora trae a colación los datos de una investigación sobre la depresión que carecen, en apariencia, con lo dicho anteriormente aunque, como estamos a punto de ver, el relato termine por volver siempre al objeto central del libro. Escribe Montero:

> En julio 2011, la Organización Mundial de la Salud hizo público un estudio sobre la depresión que había realizado en colaboración con veinte centros internacionales, dos de ellos españoles. La investigación se hizo con 89.037 ciudadanos de dieciocho países, o sea que la muestra era verdaderamente grande. […] Pero, lo que ahora me interesa […] es que descubrieron que estar separado o divorciado aumenta el riesgo de sufrir depresiones agudas en doce de los países mientras que ser viudo o viuda tiene menos influencia en casi todas partes. Me pareció un dato increíble […]. (2013, 78)

Esta desarticulación del discurso, con la cual se perturba voluntariamente el orden de la obra, aflora también del capítulo siguiente, el sexto. Este se abre con la descripción del primer encuentro entre Marie y Pierre, en la primavera de 1894, hasta llegar, pocas líneas después, al que Montero llama «elogio de los raros» (2013, 79). De hecho, no solo Madame Curie «era pionera en todo» (82) y, por ser mujer, «una extravagancia para la época» (82), sino que también Pierre «desde pequeño había sido un chico especial […] que padecía dislexia» (82). A este respecto, dirigiéndose al lector, la autora añade:

> Pero permíteme que haga una digresión aquí para cantar las alabanzas de los #Raros, los diferentes, […] Que suele ser la gente que más me interesa. […] En 2009 la universidad húngara de Semmelweis publicó un fascinante estudio realizado por su Departamento de Psiquiatría. Tomaron a trescientos veintiocho individuos sanos y sin antecedentes de dolencias neuropsiquiátricas y les hicieron un test de creatividad. Luego comprobaron si los sujetos mostraban una determinada mutación en un gen del cerebro chistosamente llamado 'neurogelin 1'. Se calcula que el cincuenta por ciento de los europeos sanos lleva una copia de este gen alterado, un quince por ciento suma dos copias y el treinta y cinco por ciento restante no posee ninguna. Y resulta que este gen de nombre inverosímil parece guardar una relación directa con la creatividad: los más creativos tenían dos copias, y los menos, ninguna. […] Por cierto que este estudio podría explicar la existencia de los genios. (Montero 2013, 81-2)

Como se puede notar, estos pasajes enteros, en los que el tiempo se estanca, son los que permiten a la narradora desviar momentáneamente su mirada y elaborar digresiones de tipo científico. Interesante es también el uso que hace de la almohadilla, el símbolo utilizado en ámbito informático que, en este caso, aparece con la palabra 'raros' y que, a menudo recorre el texto junto a vocablos distintos, a saber: #ambición, #intimidad, #coincidencias y más, en torno a los cuales cobran vida breves inserciones de corte reflexivo, psicológico, moral, que remiten a una estética disgregadora.[12] No sorprende, por tanto, que *La ridícula idea* se haya definido del siguiente modo:

12 Asimismo, es suficiente continuar un poco en la lectura para que el hilo de la narración se retome, y vuelvan a sobreponerse las vivencias de las dos mujeres y a confluir, en ellas, el recuerdo de los viajes y de las casas compartidas con el ser desaparecido: «Hay gente que, en su pena, se construye una especie de nido en el duelo y se queda a vivir ahí dentro para siempre. Permanecen en el hogar común, repiten el destino de vacaciones, […] mantienen las mismas costumbres en memoria del muerto. […] pero, en cualquier caso, no es mi elección. Me cambié de domicilio tras la muerte de Pablo (Marie también se mudó de casa cuando enviudó)» (Montero 2013, 88-9),

> Un libro extraño, híbrido, subyugante como los ojos de una cobra, que se abre pensando encontrar amargura tras esa frase-puñetazo y que se sumerge en aguas luminosas sobre el placer de vivir o la libertad de elegir. [...] En realidad es una caja mágica de la que van saliendo tesoros: detalles autobiográficos, retazos de la vida de Marie Curie, fotografías históricas y personales, reflexiones sobre la pérdida y la intimidad, hashtags, confesiones, deseos, literatura.[13]

Más adelante, en el capítulo 9, la autora recalca el valor de la ciencia y del conocimiento superior como una misión que puede conducir al sacrificio. Partiendo nuevamente de la doble pérdida Pablo/Pierre,[14] pasa a referir las consecuencias devastadoras que el radio estaba causando en el cuerpo del estudioso y que, en los años siguientes, también afectaría, hasta causarle la muerte, a Madame Curie. Cuenta Montero:

> Con una muerte así, como la de Pierre; con un diagnóstico así, como el de Pablo, el mundo se derrumba. [...] Desde la obtención del Nobel en 1903, [...] [Marie] deseaba que su marido descansara y se cuidara. Porque Pierre estaba muy enfermo; llevaba años sufriendo un extraño agotamiento y terribles e incapacitantes dolores de huesos. Los Curie lo atribuían a achaques reumáticos [...] En realidad la radiactividad le estaba deshaciendo el esqueleto; si no hubiera muerto atropellado por aquel carro, hubiera sufrido sin lugar a dudas una agonía espantosa (alucinantemente, Marie nunca asumió esos efectos del radio, ni en su esposo ni en ella misma). En el verano de 1905, Pierre estaba tan mal que casi no podía andar y le costaba mantener el equilibrio. (2013, 111-12)

Estamos, evidentemente, ante un fragmento textual impregnado de toques autobiográficos ya que, como hemos dicho, también Pablo Lizcano sufrió una enfermedad que se prolongó durante varios meses. Y

13 El artículo de Constenla Tereixa, titulado «Cuando Rosa Montero se reflejó en Marie Curie», ha aparecido en *El País* el 11 de marzo de 2013 (`https://elpais.com/cultura/2013/03/10/actualidad/1362929613_327803.html`).

14 Igualmente, en el espacio de una única página, la anterior, la descripción del descubrimiento de la muerte de Pierre se acompaña a las consideraciones sobre el descubrimiento de la enfermedad de Pablo: «Uno descubre que está jugando al escondite inglés cuando se le muere alguien cercano que no debería haber muerto. [...] Eso le sucedió a Marie: de pronto llegó corriendo la Muerte y plantó su manaza amarilla sobre Pierre. Fue el 19 de abril de 1906. Llevaban once años juntos. Él tenía cuarenta y siete años; ella treinta y ocho. [...] La muerte mancha también nuestros recuerdos [...] Esos días que pasé con Pablo en Nueva York, apenas un mes antes de que le diagnosticaran el cáncer, son ahora una memoria incandescente: él estaba malo y yo no lo sabía, estaba tan enfermo y yo no lo sabía, le quedaba un año de vida y yo no lo sabía» (Montero 2013, 110).

es precisamente en el *récit de vie* en el que piensa la escritora cuando, antes que acabe el capítulo afirma:

> Para vivir tenemos que narrarnos; somos un producto de nuestra imaginación. (Montero 2013, 193)

No es esta la única reflexión acerca del género autobiográfico que aparece en el texto. También destacan algunas líneas de la página 31:

> aunque en mis novelas yo huya con especial ahínco de lo autobiográfico, simbólicamente siempre me estoy lamiendo mis más profundas heridas. En el origen de la creatividad está el sufrimiento, el propio el ajeno. (Montero 2013, 31)

Sin embargo, hay que señalar que la actitud de Montero frente a la narración de la historia de su propia vida parece, a veces, bipolar. Léase, al respecto, las reflexiones que escribe en el penúltimo capítulo del libro:

> Pero siempre es tan difícil escribir directamente sobre lo más íntimo. O al menos para mí lo es. No me gusta la narrativa autobiográfica, es decir, no me gusta practicarla. (Montero 2013, 193)

En este sentido, resulta sugerente la catalogación de Ciplijauskaité sobre la novela femenina como autobiografía. De acuerdo con la estudiosa,

> En muchas de estas novelas la protagonista no sólo es mujer, sino además escritora: se trata de su emancipación en dos niveles diferentes. Al autoanálisis se une el problema de la expresión […] la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Se habla cada vez más del proceso creativo como de un camino hacia la auto-realización. (1994, 13)

Algo semejante, y que podría aplicarse a la obra de Montero, lo ha señalado Isolina Ballesteros:

> En el caso de la mujer, el discurso autobiográfico […] provee las vías para la construcción del «yo» dentro de una realidad cultural y social determinada. La escritura autobiográfica en primera persona traduce la necesidad de expresar la interioridad, la vivencia subjetiva, de descubrirse, reafirmarse en su posición ante el mundo y ordenar la propia vida a través de la escritura. (Ballesteros 2002, 30)

Eso no viene a decir, naturalmente, que la obra entera de la novelista madrileña o parte de ella pueda someterse al marbete de ‘escri-

tura femenina' o al de 'literatura de mujer'. Lo que sí es destacable, en cambio, es que su producción se tiña de una concienciación social que, en cierto modo, coloca a sus protagonistas en un espacio narrativo cuya finalidad es describir al género humano en su totalidad.[15]

Por lo que atañe a nuestra segunda tipología de capítulos, la de los llamados 'no-autobiográficos', es interesante notar cómo en ellos el yo homodiegético de Montero se eclipsa para dejar espacio a la biografía de Marie Curie, enfocada desde ángulos muy diversos. Respecto a su papel en el ámbito científico, resulta de gran utilidad el capítulo 8, cuyas páginas dan cuenta de todas las etapas que se sucedieron en el descubrimiento del polonio y del radio. Escribe Montero:

> El descubrimiento del polonio y del radio se hizo […] en un miserable cobertizo medio roto que antes había servido de almacén y que Pierre logró que les dejaran utilizar en la Escuela de Física y Química Industrial, en donde él daba clases. […] Marie decidió experimentar con pecblenda, un mineral que, entre otros elementos, contiene uranio. Y descubrió algo alucinante: que la pecblenda aumentaba la conductividad del aire aún más que el uranio extraído de ella. Lo que significaba que en el mineral tenía que haber algún elemento más radiactivo que el uranio. […] En total, diez toneladas de pecblenda para lograr sacar una décima de gramo de cloruro de radio. […] Y esto lo hicieron en las penosas condiciones del miserable cobertizo […] En el patio del hangar [Marie] acarreaba de acá para allá cargas de veinte kilos y removía grandes calderos de mineral hirviente con una pesada barra de hierro casi tan grande como ella. […] Se pasó tres larguísimos años haciendo esto, y al final consiguió extraer el radio […]. (2013, 99-102)

Cabe recordar que, por lo menos en esta fase inicial, los Curie desconocían que estos elementos eran enormemente radiactivos. Cuando, el 26 de diciembre de 1898, el matrimonio informó de su hallazgo a la Academia de Ciencia, expertos «de todo el mundo empezaron a investigar las aplicaciones médicas» (102) de esta propiedad atómica como si fuera «el bálsamo de Fierabrás» (102). Es decir que de dicha

15 Como ha observado Potok-Nycz Magda, en más de una ocasión Montero ha rechazado la etiqueta de autora feminista: «Rosa Montero representa un caso de interés especial: conocida por sus opiniones feministas en el ámbito social y político de la realidad española, sigue negándose, sin embargo, a semejante calificación de su creación literaria. Por nada en el mundo quiere ser calificada como escritora femenina. 'Yo soy feminista como persona, como ciudadana, pero odio la literatura utilitaria. Odio las novelas feministas, ecologistas y pacifistas o terminadas en cualquier ista'» (2003, 6). En la misma línea, también Roberto Manteiga (1988, 113-23) ha subrayado como, al escribir, la preocupación de la autora no está dirigida exclusivamente al género femenino.

sustancia química empezó a hacerse un uso inconsciente en todo tipo de campos.[16] Por ejemplo, relata Montero que

> se añadió radio a los cosméticos: a cremas faciales que supuestamente te mantenían joven para siempre, a barras de labios, a tónicos para reforzar y hermosear el cabello, a dentífricos para dejar los dientes blanquísimos y fulminar las caries, a ungüentos milagrosos contra la celulitis. (2013, 102-3)

Mientras tanto, a pesar de la muerte de varios colegas y del hecho de que las pruebas de la peligrosidad de la sustancia aumentaban, Marie Curie siguió con sus investigaciones sin tomar las medidas de seguridad necesarias, hasta acabar ella misma destrozada por la radiactividad. Al respecto, en el capítulo 10 se puede leer que:

> la debilidad y la fatiga la acosaron durante décadas y a los sesenta parecía una anciana de ochenta. Sus últimos años fueron muy dolorosos. El radio la dejó casi ciega, y entre 1923 y 1930 sufrió cuatro operaciones de cataratas. A partir de 1932, las lesiones de sus manos empeoraron. Murió en 1934, a los sesenta y siete años, de una anemia perniciosa provocada sin duda por la radiación. (Montero 2013, 125-6)

Lo que llama la atención de esta época de la vida de Curie es la vocación hacia su proyecto y el haberlo defendido a toda costa, aun a sabiendas de lo que ello conllevaría. De ahí que Montero la defina, de forma oximórica, «la santa» (10), «la bruja blanca» (101), «la hechicera buena» (101), para indicar, por un lado, el acto de abnegación y, por el otro, el talento puesto al servicio de la ciencia. Es decir que Marie Curie había entendido bien los riesgos que corría y, aun así, los ignoró totalmente, como se desprende del pormenorizado recuento que hace, en su diario, de los daños sufridos en el laboratorio:

> Hemos sufrido sobre las manos, durante las investigaciones realizadas con los productos más activos, diversas acciones. Las manos tienen una tendencia general a perder la piel: las extremidades de los dedos que han sostenido tubos o cápsulas que encerraban pro-

16 Efectivamente, como subraya la autora, es bien conocido el frenesí del mercado que en aquellos años solo se fijó en sacar provecho económico, hasta tal punto que las falsas ventajas del radio fueron objeto de negocio durante treinta años. Por otra parte, Montero cuenta cómo la opinión pública empezó a percatarse de los efectos nocivos del radio solo después del incidente que involucró al campeón de golf Eben Byers. Lo interesante es que el episodio, en virtud del fraccionamiento estructural al que ya se ha hecho referencia, se presenta como una más de las historias intercaladas que cervantinamente también van poblando el texto. Véase, al respecto, Moreno 2013, 104-5.

> ductos muy activos se vuelven duras y a veces muy dolorosas; para uno de nosotros, la inflamación de las extremidades de los dedos ha durado quince días y ha terminado con la caída de la piel, mientras que una sensación dolorosa no ha desaparecido todavía completamente al cabo de dos meses. (Montero 2013, 124)

De todas formas, huelga remarcar que la genial intuición de Curie también estuvo comprometida con los derechos humanos. En el capítulo 13, para ofrecer un último ejemplo, se evoca la participación de la mujer en la Primera Guerra Mundial y cómo, en un tiempo récord, consiguió de las autoridades parisinas unos vehículos de motor en los que instalar los aparatos de rayos X, para llevarlos al frente. Estos últimos tenían un papel decisivo en el tratamiento médico ya que permitirían, en los cuerpos de los soldados heridos,

> calibrar las fracturas y encontrar y extraer la metralla minimizando la violencia quirúrgica. (Montero 2013, 185)

Estas primeras ambulancias de la historia, pronto se bautizaron como 'pequeñas Curie' y, en ellas, la científica recorrió las líneas de combate llevando a cabo más de un millón de radiografías.

En conclusión, por todo lo expuesto, constatamos que *La ridícula idea de no volver a verte*, construida desde la perspectiva de un yo autorial, viene a ser una mezcla de voces y de historias: no solo por ser amalgama de dos o más géneros de escritura,[17] sino también por englobar múltiples temas de entre los que destaca, con fuerza, el científico. Es decir que si bien, por un lado, las fronteras genéricas se diluyen dando lugar a un aparente caos estructural, por el otro, la obra goza de una organización carente de arbitrariedad, puesto que Madame Curie viene a ser el hilo argumental que la hilvana. Las páginas de su diario representan un recurso, un estímulo y un reto del que Montero ha sacado partido, ya que imponen un orden al contenido, y logran una doble función. Por un lado, introducen una dimensión más humana, que sobrepasa los límites de la biografía novelada,[18] posibilitando al lector un acceso abierto a los pensamientos privados de la científica. Por el otro, el diario se configura como la trayectoria que conecta el pasado y el presente de la autora en primera per-

17 Nos referimos a la presencia de la escritura autobiográfica o pseudo-autobiográfica, del diario, de la biografía, del reportaje científico, de las memorias, de las historias intercaladas, de las digresiones.

18 Grohmann (2011, 45) las define «novelas biográficas»; David John Taylor emplea el término «fictive biography», biografías ficticias, en su reseña «Adding up to a life» (*The Guardian Review*, 26 January 2008), dedicada al libro *The Indian Clerk* de David Leavitt.

sona, y como instrumento de reflexión sobre su propia pérdida.[19] Por consiguiente, Montero llega a atravesar, de alguna manera, las barreras de la ficción, estableciendo un paralelismo significativo entre ella y la científica que hunde sus raíces en fuerzas superiores, como las de la coincidencia o del destino:

> Existe un dios de los novelistas. O una diosa. [...] ¿No es una #Coincidencia que Elena Ramírez me mandara el diario de Marie Curie justo cuando acababa de bloquearme y estaba a punto de sumirme en el pánico? ¿Y que lo hiciera sin tener ni idea de ese bloqueo? ¿Y no es una de esas #Coincidencias que la vida regala el hecho de que, al leer el breve texto, yo sintiera que se despertaban tantos ecos dentro de mí? Y no sólo por la muerte próxima y el duelo, no sólo por la pérdida y la ausencia, sino porque la vida misma de Marie Curie, su personalidad, su biografía, parecía estar atravesada por todas esas #Palabras sobre las que he estado reflexionando recientemente, mis ideas en construcción, mis pensamientos recurrentes del último año. (Montero 2013, 141-2)

Como resultado, asistimos a la creación de una obra en la cual, al reinterpretar el diario de Curie, Montero reinterpreta su misma realidad: se acerca a la herida del duelo, a sus fantasmas interiores, e intenta exorcizarlos mediante la literatura. La aventura de escribir, entonces, se convierte en un ritual hecho de letras y tinta si bien, por otra parte, la autora es perfectamente consciente de que todo ello le garantiza un acceso a los antros más ocultos de su yo que es, a fin de cuentas, incompleto:

> La literatura [...] no puede alcanzar esa zona interior. La literatura se dedica a dar vueltas en torno al agujero; con suerte y con talento, tal vez consiga lanzar una ojeada relampagueante a su interior. Ese rayo ilumina las tinieblas, pero de forma tan breve que sólo hay una intuición, no una visión. (Montero 2013, 196)

Sea como sea, la aproximación a la figura de la polaca y, por tanto, la presencia del componente científico en este libro, se configura como un expediente cuya función es, posiblemente, de espejo o escudo: es decir, en el primer caso, de reproducción o reconocimiento de una

19 De acuerdo con Deirdre Kelly (2018, 22) «the diary and life of the Polish scientist serve as a springboard for Montero to reflect on the author's own life, her personal memories, her relationship with her deceased husband and coming to terms with his death, as well as a number of questions which have been playing on her mind in the preceding years, such as the difficulties of the parent-child relationship, the restrictions of conventional social and gender roles, and contemplations on the enormous obstacles women have had to face in order to work and study in a patriarchal world».

fractura personal, como proceso o resultado de un impulso a trascender el tabú de la muerte. En el segundo, dicho expediente actúa como un dispositivo metaficcional con el cual se juega a problematizar no solo la vivencia de quien relata, sino el mecanismo en torno al cual la narración se va forjando. De ahí que esta última, al rozar el territorio de la ambigüedad, se vuelva atípica, mestiza –un singular ejemplo de *pastiche* literario se podría decir, pero de gran coherencia– en la cual la ciencia es puro centro, elemento hegemónico que domina, reprime, contiene un estilo que, si bien está dispuesto a la interrupción y a lo episódico, acaba obedeciendo al propósito concreto de explorar ambas vidas –la de Curie y la de Montero– bajo un nuevo prisma, y de forma conscientemente imaginativa.[20]

Bibliografía

Andres-Suárez, I. (1998). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica*. Madrid: Editorial Verbum.
Ballesteros, I. (2002). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
Chambers, R. (1999). *Loiterature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
Ciplijauskaité, B. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
Cordle, D. (1999). *Postmodern Postures: Literature, Science and the Two Cultures Debate*. Aldershot: Ashgate.
Deirdre, K. (2018). «Aesth/ethics of distance: (Un)veiling grief in Rosa Montero's *La ridícula idea de no volver a verte*». Grant, M.; Ruzzante, P.; Hatton, A. (eds), *New Journeys in Iberian Studies: A (Trans-)National and (Trans-)Regional Exploration*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 19-34.
Glenn, K. (1992). «Rosa Montero». Gould Levine, L.; Engelson Marson, E.; Feiman Waldman, G. (eds), *Spanish Women Writers. A Bio-Bi-bliographical Source Book*. Westport (CT): Greenwood Press, 350-7.
Grohmann, A. (2011). *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Ámsterdam; Nueva York: Rodopi.
Manteiga, R. (1988), «The Dilemma of the Modern Woman: A Study of the Female Characters in Rosa Montero's Novels». Manteiga, R.; Galerstein, C.; McNerney, K. (eds), *Feme nine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Potomac: Scripta Humanistica, 113-23.
Martínez, E.M. (1983). *La primera narrativa de Rosa Montero*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
Montero, R. (1981). *La función delta*. Barcelona: Debolsillo.
Montero, R. (2008). *Instrucciones para salvar el mundo*. Barcelona: Debolsillo.
Montero, R. (2013). *La ridícula idea de non volver a verte*. Barcelona: Seix Barral.
Montero, R. (2015). *La loca de la casa*. Barcelona: Debolsillo.

20 Sobre el replanteamiento que la literatura hace de los temas científicos véase Wilson, Bowen 2001; Cordle 1999.

Potok-Nycz, M. (2003). «Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina». *Lectora: revista de dones i textaulitat*, 9, 151-60.
Ramos Mesonero, A. (2012). *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. Nueva York: Peter Lang.
Serra Renobales, F. (2012). «La ciencia para salvar el mundo: una propuesta de Rosa Montero». Rams Moesonero, A. (ed.), *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. Nueva York: Peter Lang, 71-182.
Wilson, D.; Zack, B. (2001). *Science and Literature: Bridging the Two Cultures*. Grainsville: University Press of Florida.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Las relaciones cinematográficas ítalo-españolas durante el cine mudo
La trayectoria profesional a modo de indicio: el caso de Raimundo Minguella (1876-1951)

Begoña Soto-Vázquez
Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Abstract Investigating entrepreneurs' careers is a method little used in the history of Spanish cinema. Using primary sources such as the professional accounts of film agents, businessmen, producers, etc. can give an idea of what the film industry was like at the beginning of the twentieth century. The trajectory of a single entrepreneur does not allow us to generalise hypotheses, but it does allow us to reconstruct a context. This is what we do with the Catalan representative and producer Raimundo Minguella: with data from his career between Italy and Spain we approach the reality of the relations between film industries as close, but also distant as those of Spain and Italy were during the silent movie period.

Keywords Silent cinema. History of Spanish cinema. Cinema distribution. Italian silent cinema. Film co-production. Biography.



Peer review

Submitted 2022-03-22
Accepted 2022-11-22
Published 2022-12-16

Open access



Citation Soto-Vázquez, B. (2022). "Las relaciones cinematográficas ítalo-españolas durante el cine mudo. La trayectoria profesional a modo de indicio, el caso de Raimundo Minguella (1876-1951)". *Rassegna iberistica*, 45(118), 253-266.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/003

1 Algunos datos e indicios

La carrera profesional del barcelonés Raimundo Minguella, como la de tantos otros, se puede reconstruir desde la prensa cinematográfica española e italiana. Nos interesa que los datos[1] de esta trayectoria se conviertan en indicios que permitan construir un relato de las relaciones cinematográficas entre España e Italia durante la época del cine silente, en este caso entre 1910 y 1930. Pero, sobre todo, que nos permitan reconstruir un contexto general de esas relaciones y un mínimo análisis comparativo de las dos realidades cinematográficas. Minguella es una figura del todo secundaria tanto para la industria cinematográfica española como para la italiana, esto es, a nuestro juicio, lo que lo dota de interés ya que la reconstrucción de su trayectoria en ningún momento eclipsará los contextos dónde la figura se inserta.

Las relaciones entre las industrias cinematográficas italiana y española se concretan, durante este periodo, en las relaciones entre Turín y, en menor medida, Roma y Barcelona. Si concretamos en el trasvase de profesionales desde un país a otro tenemos varios italianos que se incorporan a la cinematografía española y viceversa. A Barcelona durante este periodo llegan varios profesionales vinculados a la manufactura romana Cines: Augusto Turchi (distribuidor y productor), Goffredo Matteldi (actor), Giovanni B. Doria (operador, director y montador), Giuseppe Miraglia (distribuidor) o Berardo Munzi (distribuidor y productor). Los casos paralelos son aquellos españoles que se incorporan a la cinematografía italiana, a Turín se irán Raimundo Minguella (distribuidor y productor) o Adelardo Fernández Arias (realizador, actor, productor). Mientras que a Roma lo hará Henrique Santos previamente actor y realizador en Barcelona que pasa a realizar para la Cines.

Las pistas biográficas de Minguella anteriores a su incorporación al cine son fáciles de encontrar, estará vinculado al mundo de los seguros y al periodismo. Entre 1906 y 1909 dirige el Instituto Técnico del Seguro en Barcelona (*El Diluvio* oct. 1905/abr. 1906; *El Poble Catalá* 1909, 2 mar.). Además, junto a su hermano Juan Antonio será redactor de *El Diluvio* (*El Diluvio* 1935, 27 dic., 8) y tendrá cargos en asociaciones de la prensa barcelonesa entre 1912 y 1914 (*La Publicidad* 1912, 5 ago., 2; *El Diluvio* 1914, 28 nov., 23). Se incorporará a la industria cinematográfica barcelonesa entre 1912 y 1913 como representante de varias manufacturas italianas como Savoia y Gloria

1 La gran mayoría de los datos que se aportan proceden de fuentes primarias hemerográficas: revistas cinematográficas española e italianas y prensa periódica catalana. Para simplificar la lectura, ya que los textos de prensa especializada o generalista carecen de autor en su mayoría y, a veces, de título, se opta por simplificar al máximo los datos de citación en el texto y remitir al repertorio de fuentes al final.

(*Arte y Cinematografía* 1912, 30 nov., 23; 1913, 30 abr., 17). Su relación con Italia se intensifica en 1915 cuando coproduce con el realizador Mario Caserini junto a un socio, Bernardo Prades, bajo la marca Excelsa Film (Friedemann 2007a). En 1916 Minguella se traslada a Turín y abre una empresa de exportación e importación cinematográfica Importazione Exportazione Spagnuola (*L'Arte Muta* 1916, 15 nov., 170). Tampoco son difíciles de encontrar algunos indicios personales posteriores a la crisis de sus negocios cinematográficos en Turín hacia 1922. Su mujer, Montserrat Antiga, en 1927 pide el divorcio (*La Vanguardia* 1927, 17 dic., 12) que se le otorga en 1928 (*La Vanguardia* 1928, 19 jul., 12). Fallece en Barcelona en 1951 a los 75 años (*La Vanguardia Española* 1951, 27 feb., 15).

2 La trayectoria cinematográfica

1.1 De representante a productor[2]

En 1913 *Arte y Cinematografía* publica una fotografía de Minguella y se reseña que su casa cinematográfica data de 1910 (R.R.R. 1913). Minguella se afianza como representante durante 1913 cuando obtiene la representación de casas italianas para España y Portugal y como tal anuncia su firma en la prensa italiana (*La Vita cinematografica* 1913, dic., 129). A la producción se lanza en 1915 junto con Bernardo Prades y la firma Excelsa Film:

> [Prades] en unión de don Raimundo Minguella, conocido representante de la sociedad *Gloria* de Turín, parece que trata de fundar una nueva manufactura de películas [...] Respecto a esa nueva marca, puedo dar la extraordinaria noticia, que para fecha próxima (se nos ha dicho para 1º de octubre) se hallará en esta Mario Caserini, el famoso *metteur en scène* italiano. (Objetivo 1915, 40)

Excelsa aparece anunciada y referenciada con intensidad en la prensa cinematográfica española e italiana en 1915 y 1916 por el rodaje de varios títulos junto a la piamontesa Edizioni Caserini.[3] La relación empresarial o contractual entre la marca de Barcelona y la de Turín no está muy clara. No se puede determinar si son empresas independientes, si de alguna manera se unen para un proyecto concreto o si constituyen sucursales en diferentes países de una misma empresa. Por ejemplo, *La Cinematografia Italiana ed Estera* en 1915 afirma

2 La denominación usual de la época sería editor equivalente al actual productor.

3 Entre otros ejemplos posibles: *Arte y Cinematografía* 1915, 15 oct., 18; 1916, 15 ene., 46-7; *La Cinematografia Italiana ed Estera* 1915, 15/30 nov., 84; *Apollon* 1916, jun., 54-5 y 58-9.

e-ISSN 2037-6588

que Edizioni Caserini actuará en España bajo el nombre de Excelsa Film «sotto la direzione del rinomato Cav. Mario Caserini [...]. Congratulazioni al señores Prades y Minguella, a cui devesi la nuova impresa» (1915, 15/30 nov., 82).

El caso es que Caserini viaja a Barcelona dispuesto a filmar en diciembre de 1915, el día 11 llega acompañado de su equipo. En la frontera se les unen Prades y Minguella (*La Vida Gráfica* 1915, 30 nov./15 dic., 34). En la estación les reciben entre otros los italianos residentes en Barcelona Miraglia y Turchi (Arsa Pilili 1915, 111). Como se ha señalado al inicio Giuseppe Miraglia y Augusto Turchi se trasladan a Barcelona trabajando para la Cines. Miraglia entre 1914 y 1915 dirigirá la sucursal Cines en España y luego pasará a gestionarla desde la empresa de Juan Pich que la absorbe (*La Vida Gráfica* 1915, 30 nov./15 dic., 91). Turchi será jefe de contabilidad de la misma sucursal Cines y también pasa a la empresa Pich (R.S. 1916, 44). Ambos estuvieron en la Cines en Roma con anterioridad. Los dos debían conocer a Caserini que también estuvo en Cines como actor y realizador hasta que se traslada a Turín en 1911 (Pascau Mora 1915, 3). Caserini y su equipo técnico y artístico permanecerán en España hasta el 5 febrero de 1916. Adelantan su partida sobre lo previsto ya que «su misión estaba terminada» y Rosmino (actor) y Scalenghe (operador) tienen «deberes para con su patria» parten por el mismo medio y camino por donde llegaron (*Arte y Cinematografía* 1916, 15 feb., 15-20).

El plan era realizar en España tres títulos con el mismo equipo técnico artístico procedente de Italia (*La Cinematografia italiana ed Estera* 1915, 15/30 nov., 66). *La Vida Gráfica* en noviembre y diciembre de 1915 (30 nov./15 dic., 116) inserta publicidad de la preparación de una *serie Leda Gys* por Excelsa junto a Ediciones Mario Caserini. Las series como concepto de producción es muy popular en la época. Se trata de un número indeterminado (generalmente se inicia por tres) de títulos con una unidad que la da, la mayoría de las veces, el protagonismo de un mismo actor o actriz. En este caso la unidad de los tres títulos se publicita como el protagonismo de Leda Gys. Una campaña orquestada de publicidad basada en la Gys se pone en marcha tanto en la prensa especializada de España como en la de Italia (*La Cinematografia italiana ed Estera* 1915, 15/30 nov., 32; *Arte y Cinematografía* 1915, 30 nov., 82). Los tres títulos que componían la serie son *¡Cómo aquel día!* (*Como in quel giorno!*), *Flor de otoño* (*Fiore d'autunno*) y *¿Quién me hará olvidar sin morir?* (*Chi mi darà l'oblio senza morire?*). Además del elenco artístico italiano se incluyen artistas españoles. En *¡Cómo aquel día!* interviene la bailarina Carmen Vicente y la actriz Lola París (*La Vida Gráfica* 1917, 10/25 abr., 56; *Arte y Cinematografía* 1916, 31 ene., 37); en *Flor de otoño* intervienen Encarnación López «La Argentinita» (Cabero 1949, 139), Gerardo Peña y repite Lola París (*Film* 1916, 5 nov., 7). La serie además se dice que filmará «sfondi spanuolo ritratti dal vero» (*La Cinemato-*

grafia italiana ed Estera 1915, 15/30 nov., 30-1), esto quedó cumplido con creces según reseña López de Castilla (1916, 21): «ni aún en películas hechas por directores de escena españoles, he visto nunca la verdad en la indumentaria, el españolismo neto que se desprende de las fotografías de *Flor de otoño*».

El trabajo en España de estos títulos se limitó a la filmación de exteriores ya que «Los cuadros de gran *mise en scéne*, [...] se harán en Italia» (*La Vida Gráfica* 1915, 31 oct., 74). Caserini se queja del atraso de la industria cinematográfica española, dice que faltan galerías (estudios en terminología de la época) dónde poder rodar las escenas interiores con decorados adecuados y laboratorios para procesar lo rodado (*El Cine* 1915, 25 dic., 3; *Il Tirso Cinematografico* 1915, 31 dic., 3). Por tanto, la producción se acabará en Turín y será Minguella quien envíe a Barcelona desde esa ciudad las copias acabadas de los dos primeros títulos, sorteando las grandes dificultades de transporte que hay en Italia y que retrasan la disponibilidad final de los títulos en España (*La Vida Gráfica* 1916, 1 abr., 76; 1916, 1 may., 25).

Los tres títulos pasan para el visado de la censura italiana con nacionalidad española durante 1916: *¡Cómo aquel día!*, el 10 de abril, *Flor de otoño*, el 12 de mayo y *¿Quién me hará olvidar sin morir?*, el 3 de junio.[4] Con esta misma fecha de junio se añadirá la solicitud de visto de censura para otro título producido por Excelsa y realizado por Caserini en Barcelona, del que no aparece ninguna referencia en la prensa de la época, un documental que es el único de todos estos títulos que se ha conservado hasta hoy: *Barcellona e le sue attractive*.[5]

1.2 De la producción a la importación-exportación

Una vez constituida Excelsa Films en septiembre de 1915 por Prades y Minguella,[6] estos se embarcan en producir películas en España con Caserini un realizador italiano de renombre. Los títulos de Caserini/Excelsa están listos para su exhibición durante el verano de 1916. Como hemos visto Minguella es el encargado de mandar los títulos desde Turín ya que el proceso de rodaje y tiraje de copias se acaba en Italia. Esta circunstancia debe propiciar que Minguella decida es-

4 Este título tendrá problemas de censura y no obtendrá la aprobación hasta el 22 de agosto (Ministero per i Beni e le Attività Culturali 2008).

5 Restaurado por la Cineteca Nazionale-Centro Esperimentale di Cinematografia en 1995. Datos que figuran en los materiales del título que se encuentra en el archivo de Filmoteca Catalunya según figura en la base de datos del Centre de Conservació i Restauració.

6 Minguella complementará esta labor con otras tareas, seguirá siendo agente de seguros y representará firmas de película virgen (*Arte y Cinematografía* 1915, 14 mar., 45; 30 abr., 52)

trechar su relación empresarial con la industria cinematográfica italiana. Fechado el primero de septiembre se publica el mismo comunicado en las dos revistas cinematográficas españolas de más tirada *Arte y Cinematografía* (1916, 15 sep., 37) y *El Cine* (1916, 30 sep., 12), firmado por Minguella Piñol se dice que abre oficina en Turín en vía Alfieri número 4. No se nombra la marca Excelsa ni al socio Prades y el negocio al que se dedicará se describe como de compra y venta de películas españolas en Italia y viceversa.

No es descabellado pensar que las carencias de laboratorios y galerías en Barcelona (y por ende en España) experimentadas con las producciones junto a Caserini le hayan hecho pensar en servir de puente entre la industria cinematográfica española y las oportunidades que ofrece las infraestructuras de la turinesa. En *Arte y Cinematografía* (1917, 15/30 sep., 36) se especifica que Minguella se trasladó a Turín para realizar los procesos necesarios de «estampación y universalización» de los títulos impresionados en España, es decir el tiraje de copias y la exportación de películas rodadas. Para cuando Minguella se traslada y abre su oficina en Turín la relación con su socio de Excelsa, Prades, no es la misma, aunque ambos sigan utilizando el paraguas de la marca. En el último trimestre de ese mismo 1916, Prades busca compañía para continuar coproduciendo con Italia (*L'Arte Muta* 1916, 30 oct., 35) y se hace representante de la Savoia Films en Barcelona (*L'Arte Muta* 1916, 31 dic., 30). En diciembre de 1916 se inserta publicidad de I.E.S. Importazione Esportazione Spagnuola donde aparece como responsable R. Minguella Piñol y con dos direcciones, una en Consejo de Ciento número 355 en Barcelona, otra en Alfieri número 4 en Turín. Se dice que la sucursal italiana funcionará a primeros de 1917 y ofrecen los servicios de traducción de títulos al español, representación y compra para los países de América Latina, oficina de revisión y censura italiana y expediciones de filmes para España,[7] sala de proyección, representación y venta en Italia y otros países de producciones españolas, información gratuita para clientes, edición de películas por cuenta propia y de terceros (*Arte y Cinematografía* 1916, 31 dic., 25). Minguella anuncia que Domenico Cazzulino quedará al mando cuando él se tenga que ausentar de Turín (*Film* 1916, 20 jul., 15). En la prensa se señala que I.E.S. no se ocupará solo de hacer conocer la producción española en Italia y viceversa sino también en varios mercados como Francia y los Balcanes, Rusia y Sudamérica (*Film* 1916, 20 oct., 19). Además, se indica que la empresa es iniciativa tanto de Minguella como de Ca-

7 Entre las películas italianas que publicita I.E.S. está un título *El club de los 13* de Jupiter Films protagonizado y dirigido (Martinelli 1992, 108) por un español afincado por entonces en Turín en el mundo del cine: Adelardo Fernández Arias. Hubo rumores en su día de que Arias viniera a España fichado por la *Excelsa* de Prades y Minguella, desmintiéndose rápidamente (*Arte y Cinematografía* 1916, 31 jul., 10)

e-ISSN 2037-6588

zzulino, la relación de estos dos empresarios debe haberse forjado a través de Caserini. Éste tras dejar la gran Ambrosio de Turín funda con otros socios Film d'arte Gloria donde el gerente será Domenico Cazzulino (Cavallaro 1913, 6). La aventura empresarial de la Gloria será inmediatamente anterior a la de Caserini Film o Edizioni Caserini que será con la que trabaje en Barcelona con Prades y Minguella.

En 1917 en una nota en *La Vida Gráfica* con el título «Raimundo Minguella» se especifica que éste ha vuelto a Barcelona a primeros de año. Se desprende del texto que Excelsa y la empresa de exportación/importación son negocios distintos (Doctor Lloppz 1917, 14). En el mismo número de *La Vida Gráfica* se insertan hasta ocho páginas de publicidad de diversos títulos representados por la I.E.S. (*La Vida Gráfica* 1917, 10 ene., 32-40). A mediados de 1917 I.E.S. importa para España la *serie Excelsa*, compuesta por títulos italianos de Pasquali (Turín). Los títulos son de aventuras y excelsa no responde a ninguna marca sino a la denominación de la serie (*Arte y Cinematografía* 1917, 30 jun., 36).

En septiembre de 1917 Minguella cambia el emplazamiento de su oficina en Turín a la vía Magenta número 23. Aparecen domiciliadas en esa dirección diversas firmas: R. Minguella, Excelsa Films, Importazione Esportazione Spagnuola (*Arte y Cinematografía* 1917, 15/30 sep., 10). En el mismo ejemplar de *Arte y Cinematografía* (p. 36) se incluye una crónica dedicada exclusivamente al propio Minguella con el título «Casa española en Italia». Se tratan cuestiones del ámbito personal como el fallecimiento de su hija mientras él estaba en Italia y del ámbito estrictamente profesional dando cuenta del origen de Excelsa y como se llega a instalar en Turín. Aclara esta crónica que la «casa Minguella de Torino» abarca todo el negocio cinematográfico desde la compra, venta, importación, exportación de películas a la corresponsalía y la compra en comisión para toda Hispanoamérica. Además, trabaja maquinaria desde bobinas hasta proyectores, negociando «cuantos géneros convenga exportar e importar de y en España», todo ello se hace, especifica el periodista, en unas circunstancias sumamente complicadas por la situación internacional (*Arte y Cinematografía* 1917, 15/30 sep., 36-8).

La guerra que dificultará el comercio cinematográfico entre Italia y España parece no afectarle a Minguella, por el contrario, se convirtió prácticamente en el único exportador de películas italianas a España, hasta el punto de que el Ministerio de la Guerra italiano le encargó la representación de películas de propaganda bélica en España (Friedemann 2007a). En julio de 1918 Minguella se asienta exclusivamente en Turín, Excelsa se convierte en productora en esa ciudad y cierra su sede en Barcelona (*Arte y Cinematografía* 1918, 15 jul., 28-9). Friedemann apunta como habiendo obtenido algún éxito en el negocio del comercio cinematográfico y convencido de la crisis que atraviesa el cine italiano, Minguella comienza con la actividad

de producción propia, consiguiendo realizar cuatro películas que se distribuyen con la marca Excelsa Film. Los cuatro títulos serían: *La danza del velo* y *Quando l'eroe ritornò* de 1918, *Odio di casta* y *Sei tu felicità* en 1920; está última dirigida por Umberto Paradisi, las restantes sin reseña de realizador concreto (Martinelli 1991; 1995). A finales de septiembre de 1918 se anuncia que Minguella vuelve a Barcelona después de años de permanecer en Italia (*Mundo Cinematográfico* 1918, 10 sep., 21).

Después de esto las pistas de Minguella se desvanecen para en 1921 reaparecer en la prensa como concesionario mundial, exceptuando Italia y colonias, de la serie de cinco títulos del personaje *Rocambole* (*La Rivista Cinematografica* 1921, 10 abr., 72-3). La misma revista pero en septiembre (1921, 10 sep., 54-5) añade una nueva localización, París, donde desde junio de 1921, se le califica como ítalo-español y se le hace cerrando representaciones de títulos austriacos y alemanes para países de centro Europa e Italia. Al año siguiente presenta ante la justicia italiana un expediente de bancarrota (Friedemann 2007a). *La Vita Cinematografica* (1922, 22/30 mar., 72) se ocupa de la quiebra de Minguella «è una conseguenza del disastro provocato dal crak del *Cinegraf*». La productora o manufactura Cinegraf constituye un ejemplo dramático de las condiciones del cine italiano en los primeros años de la posguerra, la producción de películas no era más que una cortina de humo y sus dos propietarios acumularon un déficit descomunal en menos de un año (Friedemann 2007b). La quiebra de Cinegraf llevó a la liquidación forzosa de varias empresas por el volumen de compromisos incumplidos entre estas empresas damnificadas estaban las de Minguella.

2.1 De París y el sonoro

Excelsa no volverá a aparecer como marca ni en España ni en Italia. Minguella mucho más tarde en 1927 y 1928 aparece como socio del distribuidor y productor francés Albert Lauzin (*La Rivista Cinematografica* 1927, 30 may., 32; 30 jun., 20-1; 30 oct., 40; 1928, 30 ene., 32; 15 mar., 19). Actuarán bajo la marca A. Lauzin & R. Minguella con domicilio en Rue Chabrol número 61 de París. En esos años su mujer consigue el divorcio al declarársele desaparecido de sus obligaciones económico-familiares.

Minguella se incorpora en 1929 al cine sonoro desde París con la representación para España e Italia del sistema de sincronización sonoro-cinematográfico *Melovox* (*Il Corriere Cinematografico* 1929, 13 abr., 4; *La Rivista Cinematografica* 1929, 30 abr., 15). Definitivamente en los años treinta está más ligado a Francia que a Turín o Barcelona: se le nombra en la prensa como representante de la Cámara de Comercio española en París (*El Diluvio* 1933, 3 mar., 19).

3 Indicios, reconstrucción de un contexto

Como decíamos al principio lo que interesaba con la reconstrucción de esta trayectoria era que sirviera de indicio para apuntar algunas ideas sobre los contextos cinematográficos de Italia y España y sus relaciones durante el periodo silente.

Lo primero que podríamos observar es que Minguella se introduce en el sector cinematográfico sin relación previa con el mundo del espectáculo o del ocio; no parece haber nada que le pudiera llevar al cine desde sus ocupaciones previas. Tampoco parece dejar su actividad en los seguros o la prensa mientras trabaja en el cine y continúa en Barcelona. Ahora bien, más tarde y según lo marcan las circunstancias no tiene problema en moverse entre España, Italia y Francia. En comparación con los italianos con los que se cruza directamente en especial Caserini o Cazzulino las diferencias son notables. Estos dos se hacen productores, realizadores o distribuidores estando previamente directamente relacionados con el sector del entretenimiento. Caserini proviene del teatro y Cazzulino del negocio de las salas cinematográficas. En ambos casos sus carreras cinematográficas transcurren de principio a fin en Italia, casi mayoritariamente en la misma ciudad de Turín (Caserini la primera parte, hasta 1911, en Roma). Frente a estos dos ejemplos el catalán se inserta en el cine casi como una aventura sin conocimiento alguno del contexto empresarial en el que se integra. Su movilidad geográfica y la escasa continuidad en sus iniciativas empresariales permiten leer como de muy dudoso éxito su trayectoria en el mundo del cine frente a los italianos de carreras mucho más prolongadas en el tiempo y fijas en su localización geográfica.

El enjambre de nombres de empresas y empresarios relacionados entre sí directa o indirectamente nos remite a un contexto cinematográfico que incluso en la poderosa industria turinesa es un nudo de conexiones personales dónde todos acaban por conocerse, dónde unos y otros intermedian por proyectos e iniciativas. Si esto no fuera así no sería tan relativamente fácil reconstruir quién conoce a quién y cuándo desde el amplio conjunto de referencias hemerográficas. Aun así, el promiscuo panorama de empresas que se hacen y deshacen, socios que se unen y desunen, contratos que se rompen, incluso diferentes modos de fraudes nos hablan de un sector, sobre todo el italiano, en dónde la actividad cinematográfica permite esta promiscuidad alentada por la circulación constante de dinero. Sin la circulación de capitales y beneficios los cambios, alianzas, quiebras o fraudes relativamente frecuentes carecerían de sentido.

Lo que parece indicar la trayectoria de Minguella y su paso por Italia es que el contexto cinematográfico en España aun teniendo público e iniciativas que permiten que un agente de seguros se adentre en el comercio de películas; sin embargo, no permite que éste se afiance como productor y acabe despegando como empresario. Esto pare-

ce ser por falta, como Caserini dirá literalmente, de infraestructuras básicas caras de financiar como laboratorios, estudios adecuados, o facilidades para la distribución. Ante este panorama Minguella como productor y distribuidor y, en otro orden de cosas Arias y Santos como realizadores viajan a Italia. Allí son personajes de segunda fila, pero mal que bien sobreviven en el cine, con alguna seguridad podríamos decir que esto hubiera sido imposible en el cine español donde por otra parte los tres antes de asentarse en Italia ya han probado suerte.

Además de esta falta de infraestructuras por la que Minguella se ve obligado en primera instancia a trasladarse a Turín, da muestra de la fragilidad del sector hispano y la potencialidad del italiano la tipología de sociedades que conforman cada uno de los sectores. Mientras lo más usual en Italia es el constituirse en sociedades anónimas por acciones que permiten la inversión financiera de industriales y bancos; en España el mundo del cine se llena de sociedades en comandita síntoma de la poca ambición de los recursos financieros invertidos. Es significativo que Caserini sea capaz de acumular en el periodo que tiene tratos con Minguella el trabajo en cinco manufacturas o productoras todas ella sociedades anónimas: Cines, Theatralia, Ambrosio, Gloria y Edizioni Caserini; mientras que Minguella no sobrepasa su unión empresarial con un solo socio de cada vez y brevemente, Prades y Cazzulino. Los viajes y las relaciones italianas de Minguella se producen durante la Gran Guerra esto le ayuda a distribuir en España un cine difícil de transportar. Esta circunstancia y la crisis del cine italiano durante la posguerra fue una oportunidad perdida tanto personalmente por la figura que nos ocupa como en general por la industria cinematográfica española.

De cualquier forma y a pesar de la notoriedad que aquí damos a una figura secundaria como Minguella no podemos caracterizar las relaciones cinematográficas ítalo-españolas de fluidas o fructíferas ya que la incorporación desde un país al otro y viceversa no es ni numerosa ni representativa. A pesar, por ejemplo, del eco en la prensa de iniciativas como la de coproducción entre Caserini y Excelsa el resultado no cumple con las expectativas y la empresa de exportación e importación en uno y otro sentido de Minguella no parece tener demasiado éxito. El cine italiano de las grandes casas: Tiber, Ambrosio, Cines o Pasquali se estrenó y distribuyó en España con el éxito con que lo hizo en otros mercados. Los italianos que se instalan en Barcelona durante la época del cine silente, sobre todo, estarán vinculados al negocio de la distribución de las grandes casas madres italianas y este afincarse en España se generaliza durante el periodo bélico cuando las circunstancias en Italia se dificultan y la residencia en una país neutral facilita el trabajo y la vida en general. Ni la cercanía geográfica ni la similitud en muchos aspectos entre ambos países ayudó a la mutua relación de industrias cinematográficas en realidad muy distantes.

Fuentes

Bibliografía

Cabero, J.A. (1949). *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema.

Friedemann, A. (2007a). s.v. «Excelsa film–Minguella Piñol films». *Enciclopedia del cinema in Piemonte*. `http://www.torinocittadelcinema.it/schedapersonaggio.php?personaggio_id=2504&area=P&stile=small&iniziale=%&pag=1&ordine=asc`.

Friedemann, A. (2007b). s.v. «Cinegraf». *Enciclopedia del cinema in Piemonte*. `http://www.torinocittadelcinema.it/schedapersonaggio.php?personaggio_id=2496&area=P&stile=small&iniziale=%&pag=1&ordine=asc`.

Martinelli, V. (1991). *Il Cinema muto italiano 1918. I film della Grande Guerra*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia.

Martinelli, V. (1992). *Il Cinema muto italiano 1916. I film della Grande Guerra*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia.

Martinelli, V. (1995). *Il Cinema muto italiano 1920. I film del dopoguerra*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione Generale per il Cinema. (2008). *Italia Taglia. Banca dati della revisione cinematografica 1913-1943*. `http://www.italiataglia.it/`.

Hemerografía

«[Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona]» (1914, 28 nov.). *El Diluvio*, 331, 23.

Arza Pilili (1915, 30 nov./15 dic.). «Nuevas Modas». *La Vida Gráfica*, 3(47), 111.

Cavallaro, A.A. (1913, 15 ene.). «La film artistica Gloria. Intervista col Signor Mario Caserini». *La Vita Cinematografica*, 4(1), 6-7.

«Cav. Caserini- Manifattura Cinematografica [Carta L. Gys]» (1915, 15/30 nov.). *La Cinematografia Italiana ed Estera*, 9(21-22), 32.

«Crónica. Ha regresado de Turín...» (1913, 30 abr.). *Arte y Cinematografía*, 4(63), 17.

«Curiosidades y noticias» (1916, 1 abr.). *La Vida Gráfica*, 4(54), 76.

«De regreso» (1918, 10 sep.). *Mundo Cinematográfico*, 7(151), 21.

«Despedida de Caserini» (1916, 15 feb.). *Arte y Cinematografía*, 8(126), 15-20.

Doctor Lloppz. (1917, 10 ene.). «Raimundo Minguella». *La Vida Gráfica*, 5(66), 14.

«Edizioni Caserini» (1915, 15/30 nov.). *La Cinematografia Italiana ed Estera*, 9(21-22), 82.

«Fallimenti e dissesti» (1922, 22/30 mar.). *La Vita Cinematografica*, 8(11-12), 72.

«I.E.S.» (1916, 20 oct.). *Film*, 3(31), 19.

«I.E.S.» (1916, 15 nov.). *L'Arte Muta*, 1(4-5), 170.

«Il Cav. Caserini» (1915, 15/30 nov.). *La Cinematografia Italiana ed Estera*, 9(21-22), 66.

«Il Cav. Mario Caserini» (1916, 9 jul.). *Cinemagraf*, 1(12), 16.

«Italiani a Parigi» (1921, 10 sep.). *La Rivista Cinematografica*, 2(17), 54-5.

«[Junta Directiva Asoc. Prensa Barcelona]» (1912, 5 ago.). *La Publicidad*, 2.

«La carta de Leda Gys» (1915, 30 nov.). *Arte y Cinematografía*, 6(121), 43.

«La Ditta A. Lauzin e R. Minguella en Italia» (1927, 30 may.). *La Rivista Cinematografica*, 8(10), 32.

«La Ditta A. Lauzin e R. Minguella en Italia» (1927, 30 oct.). *La Rivista Cinematografica*, 8(20), 40.
«La Excelsa Films» (1916, 1 may.). *La Vida Gráfica*, 4(56), 25.
«Llegada de Casserini y Leda Gys» (1915, 30 nov./15 dic.). *La Vida Gráfica*, 3(47), 34.
López de Castilla, J. (1916, 20 may.). «Excelsa Film. Flor de Otoño». *La Vida Gráfica*, 4(57), 21.
«Los españoles en París» (1933, 3 mar.). *El Diluvio*, 76(53), 19.
«Minguella parte e lascia la procura al signor Cazzulino» (1916, 20 jul.). *Film*, 3(21), 15.
«Necrológicas» (1951, 27 dic.). *La Vanguardia Española*, 15.
«Notizie in fascio. Una nuova società a Parigi» (1929, 15 abr.). *Il Corriere Cinematografico*, 6(15), 4.
Objetivo (1915, 10 sep.). «¿Nueva Condal?». *La Vida Gráfica*, 42-43, 40.
«Otra. El Sr. Minguella...» (1915, 14 mar.). *Arte y Cinematografía*, 6(104), 45.
Pascau Mora, P. (1915, 25 dic.). «Los grandes artistas cinematográficos. Una conversación de El Cine con Leda Gys y Mario Casserini». *El Cine*, 4(206), 3-4.
«Película virgen» (1915, 30 abr.). *Arte y Cinematografía*, 6(107), 52.
Publicidad (1912, 10 nov.). «R. Minguella Piñol. Filial de la Sociedad Savoia Film». *Arte y Cinematografía*, 3(14), 23.
Publicidad (1913, dic.). «R. Minguella Piñol» *La Vita cinematografica*, 4(23-24 especial), 129.
Publicidad (1915, 15/30 nov.). «Cav. Caserini- Manifattura Cinematografica. Leda Gys». *La Cinematografia Italiana ed Estera*, 9(21-22), 30-1.
Publicidad (1915, 30 nov./15 dic.). «Excelsa Film. Gran manufactura española de películas de arte». *La Vida Gráfica*, 3(47), 116.
Publicidad (1916, 31 ene.). «¡Cómo aquel día!». *Arte y Cinematografía*, 7(125), 37.
Publicidad (1916, 1 feb.). «Eccelsa». *Apollon*, 1(1), 30.
Publicidad (1916, jun.). «Excelsa Film-Barcelona». *Apollon*, 1(5), 58-9.
Publicidad (1916, 30 nov.). «I.E.S. Importaziones-Esportaziones Spanuola». *Film*, 3(37), 21.
Publicidad (1916, 31 dic.). «I.E.S.». *Arte y Cinematografía*, 7(147), 25.
Publicidad (1917, 10 ene.). «[Varias IES]». *La Vida Gráfica*, 5(66), 30-42.
Publicidad (1917, 30 jun.). «I.E.S. Serie Excelsa». *Arte y Cinematografía*, 6-7(159), 36.
Publicidad (1917, 15/30 sep.). «R. Minguela Piñol. Serie de aventuras Excelsa». *Arte y Cinematografía*, 8(164-165), 10.
Publicidad (1918, 15 jul.). «Excelsa Film. A mis clientes...». *Arte y Cinematografía*, [9](184), 28-9.
Publicidad (1921, 10 abr.). «Rocambole». *La Rivista Cinematografica*, 2(7), 72-3.
Publicidad (1927, 30 jun.). «La Ditta A. Lauzin & R. Minguella». *La Rivista Cinematografica*, 8(12), 20-1.
Publicidad (1928, 30 ene.). «La Ditta A. Lauzin & R. Minguella». *La Rivista Cinematografica*, 9(2), 32.
Publicidad (1928, 15 mar.). «La Ditta Albert Lauzin & Ray Minguella». *La Rivista Cinematografica*, 9(5), 19.
Publicidad (1929, 30 mar.). «Melovox». *La Rivista Cinematografica*, 10(8), 15.
«R. Minguella Piñol» (1916, 15 sep.). *Arte y Cinematografía*, 7(140), 37.
«R. Minguella Piñol» (1916, 30 sep.). *El Cine*, 6(246), 12.
R.R.R. (1913, 30 dic.). «Casa Minguella. Consejo de Ciento 355». *Arte y Cinematografía*, 4, 78.
R.S. (1916, 15 ene.). «La casa Pich». *Arte y Cinematografía*, 7(124), 43-4.

Roselló Gil, F. (1916, 5 nov.). «Film in Spagna». *Film*, 3 (34), 7-10.
Ruiz, M. (1916, 30 oct.). «In Spagna». *L'Arte Muta. Suplement Français*, 1(1), 35.
Ruiz, M. (1916, 31 dic.). «In Spagna». *L'Arte Muta. Suplement Français*, 1(2), 29-30.
«Vida religiosa. Tribunal eclesiástico» (1927, 17 dic.). *La Vanguardia*, 12.
«Vida religiosa. Tribunal eclesiástico» (1928, 19 jul.). *La Vanguardia*, 12.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

De la basura al libro, de La Boca al mundo: mujeres ‘cartoneras’ en el siglo XXI

Irina Bajini
Università Statale di Milano, Italia

Abstract The article focuses on the challenge to the cultural industry and the book market posed by the Argentine cooperative publishing house Eloísa Cartonera, active in Buenos Aires since 2003. The name itself represents a provocation, because it brings together a ‘poetic’ feminine noun with a prosaic adjective. This is how the word *cartonera* acquires a new meaning, indicating not only a publishing style but also a cultural and political attitude, which transforms the *cartonera* woman into the inspiring muse of a literary, cooperative and solidarity project.

Keywords Eloísa Cartonera. Buenos Aires. Twenty-first century women’s cartoneras.



Peer review
Submitted 2022-03-21
Accepted 2022-05-03
Published 2022-12-16

Open access



Citation Bajini, I. (2022). “De la basura al libro, de La Boca al mundo: mujeres ‘cartoneras’ en el siglo XXI”. *Rassegna iberistica*, 45(118), 267-282.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/004

> Lo primero que se ve son cuerpos. Cuerpos cartoneros con cuerpos residuos, con desechos, basuras, cuerpos reciclables, reciclados y recicladores. Cirujas, cartoneros, recuperadores urbanos o ambientales, nominaciones usuales en Argentina.
>
> Juan Pablo Tagliafico

> Por Coronel Díaz | yendo a Santa Fe | juntando cartones, | papeles, pedazos | de viejos diarios, | botellitas, plásticos, | iba solita | toda pintadita | como una muñequita | entre las basuritas | iba silbando alegre | un tema de esos | la princesita-cartonerita.
>
> Washington Cucurto

1 Mucha basura y poco champagne

En los últimos años, mucho se ha comentado, narrado, cantado, filmado (Saítta 2014; Cuiñas 2015; Schwartz 2017; Liut 2021) sobre la violenta crisis económica, social y política que estalló en Argentina a finales del 2001. Esta crisis evidenciaba el fracaso de las políticas neoliberales de reforma del Estado que habían caracterizado a los años menemistas, también apodados como 'pizza con champagne'.[1]

Si bien la práctica del reciclaje y la recuperación de desechos es propio de cualquier urbe moderna y, por lo tanto, acompañó desde siempre al desarrollo de Buenos Aires como capital de la nación, es hacia mediados de la década de 1990, precisamente durante la era menemista, cuando este trabajo informal[2] se vuelve no solo necesario –debido a la casi ausencia de normativas que regulan la gestión de los residuos sólidos urbanos– sino también evidente, al realizarse de forma sistemática y llamativa en los barrios más centrales, elegantes y residenciales. Así es como la política neoliberal, que estimulaba el consumo a través de un fuerte incremento de las impor-

1 'Pizza con champagne' fue una definición de gustos gastronómicos, estilos políticos, tendencias culturales que definía en un plato y una bebida al peronismo privatizador de los años noventa. La idea de que ese *mix* entre comida barata y bebida exclusiva decía algo más de la Argentina que una mera alianza fue la que llevó a que la 'pizza con champagne' se convirtiera, incluso, en el título del libro de la periodista Sylvina Walger, el cual trata sobre la cultura menemista y la corrupción del gobierno justicialista.

2 Según la definición de la Organización Mundial del Trabajo, el término «Incluye todo trabajo remunerado (p.ej. tanto autoempleo como empleo asalariado) que no está registrado, regulado o protegido por marcos legales o normativos, así como también trabajo no remunerado llevado a cabo en una empresa generadora de ingresos. Los trabajadores informales no cuentan con contratos de empleo seguros, prestaciones laborales, protección social o representación de los trabajadores» (CINTERFOR 2022).

taciones y del 'supermercadismo',[3] causa un aumento desmedido de residuos sólidos secos (en buena parte cartón y plástico) e impulsa el desplazamiento diario a la Capital Federal de muchos adultos y menores del Gran Buenos Aires,[4] reservorio de desocupación y pobreza. Es justamente a raíz del cacerolazo del 2001 que se perfila un nuevo sujeto social llamado 'cartonero', el cual no se limita, tal como define el DRAE, a hacer o vender «obras hechas en cartón» (2014, 23a ed.),[5] sino que suele recoger y arrastrar en carritos o carretas, diferentes tipos de deshechos de la calle, tal como relata un periodista de *El País* en un reportaje de la época:

> El camión se detiene detrás del antiguo mercado del Abasto, hoy convertido en un centro comercial, levantan la lona y aparece un enjambre de hombres, mujeres y niños. En un visto y no visto están todos en la calle con sus carretillas, dispuestos a iniciar su jornada de trabajo en busca de cartón y papel, aunque los hay que también recogen vidrio, latas y plásticos en sus sacos enormes. Ya es de noche en Buenos Aires cuando el centro de la ciudad se puebla de miles de cartoneros. Lo que hace meses eran escenas aisladas hoy se repite en cualquier esquina de la capital y de las principales ciudades argentinas: individuos de vestimenta raída

3 Tal como reporta Amalie Ablin (2022), «La década de los '90 se caracterizó por el crecimiento del sector, la entrada de capitales y de empresas extranjeras, tanto por la instalación directa como por la compra de empresas ya establecidas en el país, modelo que tuvo como protagonistas a firmas extranjeras especializadas, que en los años '90 se inician implantando sus comercios o bien comprando cadenas que estaban operando en el país. Paralelamente se registró un incremento de emprendimientos nacionales respondiendo al modelo de las empresas ya radicadas, que ampliaron la cadena de diversos modos: expandiéndose territorialmente; abriendo nuevos locales en las ciudades donde operaban, o comprando unidades independientes y/o pequeñas o medianas cadenas de negocios en otras regiones […]. En 1995 llegó a la Argentina el gigante norteamericano Walmart y en año 1998 el grupo francés Casino […] También se incorporaron dos grupos argentinos: Coto y La Anónima. El primero, iniciado como red de carnicerías, se convirtió en una de las grandes cadenas nacionales […], Siguiendo una expansión constante, amplió su red de locales en Buenos Aires y el interior a 110 unidades».

4 La expresión tiene múltiples interpretaciones en su uso corriente. A partir del 1º de agosto de 2003, el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) estableció una nueva terminología referente a las jurisdicciones de la provincia de Buenos Aires cercanas a la Ciudad de Buenos Aires, que se encuentra en el folleto: *¿Qué es el Gran Buenos Aires?* (INDEC 2003).

5 Esta palabra no es un término nuevo en el lenguaje cotidiano porteño. Formaba parte de un campo semántico que designaba a ciertas figuras marginales y excluidas del mercado laboral. Antes del 2001, en efecto, el 'cartonero', tal como aclaran Manuel Tufró y Luis M. Sanjurjo (2013) «era uno más del selecto grupo del cual formaban parte los 'cirujas', 'botelleros', 'linyeras' y 'crotos'. Si bien en algún momento, entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, estos términos tenían cada uno su uso específico, con el correr de los años estas distinciones se fueron perdiendo junto con la progresiva indiferenciación de los tipos sociales a los cuales nombraban, y para los años ochenta-noventa todos funcionaban más o menos como sinónimos».

> hurgan en las bolsas de basura ante la mirada indiferente, cuando no desconfiada, de los transeúntes. Capaces de caminar kilómetros y kilómetros con carros que llenos pesan 100 kilos, son los nuevos inquilinos de la noche porteña, que languidece por el miedo a la inseguridad.[6]

A menudo, la literatura argentina, a partir de la segunda parte del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, tematiza la condición humana de actores sociales concretos, tal como el gaucho y el emigrante, transformándolos en personajes emblemáticos, icónicos o caricaturescos. Al 'cartonero' de la crisis neoliberal, por lo tanto, le toca la misma suerte que al 'gaucho', al 'compadrito, al 'cafisho' o al 'linyera' del siglo anterior, al ser representado con cierta dosis de humanidad y respeto, más bien de simpatía, en unas cuantas novelas y películas, series televisivas, poemas, canciones, piezas musicales.[7] No obstante, en los discursos mediáticos y oficiales de la época el 'cartonero' es más bien percibido como 'problema' en su relación con el espacio público, amenaza a la tranquilidad ciudadana y al decoro del entorno urbano, tal y como lo han demostrado Manuel Tufró y Luis M. Sanjurjo (2013) a través de un análisis discursivo de los principales periódicos de la ciudad de Buenos Aires –*Clarín* y *La Nación* –y de declaraciones gubernamentales, charlas políticas, campañas publicitarias, leyes y decretos.

Guste o no guste, Buenos Aires es una urbe que desde su fundación ha estado obsesionada con el control de los confines, ya sean reales o simbólicos,[8] y que desde el replanteamiento decimonónico de su es-

6 Relea, F., «Cartoneros y 'cirujas' en la noche de Buenos Aires», *El País*, 25 de agosto de 2002, https://elpais.com/diario/2002/08/25/opinion/1030226408_850215.html.

7 He aquí una pequeña muestra de lo que merecería ser objeto de una catalogación exhaustiva y acompañada por una analítica reflexión sociocultural. Documentales: *El tren blanco* (2004; dir.: Nahuel Garcia), sobre el servicio especial prestado en los ferrocarriles metropolitanos de Buenos Aires para trasladar a los 'cartoneros' desde el centro hasta los suburbios. Series televisivas: *Cartoneros* (2017; dir. Matías Bertilotti), que relata la historia real de Sergio Sánchez, un hombre humilde que llegó a fundar una cooperativa cartonera y trabajó con Jorge Mario Bergoglio. Literatura juvenil: Hernán Galdames, *Cartoneros al espacio* (2014). Novela: César Aira, *La villa* (2002). Poesía: Daniel Samoilovich, *El carrito de Eneas* (2003). Testimonio: Eduardo Anguita, que en *Cartoneros, Recuperadores de Desechos y Causas Perdidas* (2003) no sólo relata la vida de los cartoneros sino que les brinda una serie de recomendaciones relativas a cuáles son sus derechos, cuáles son los hospitales que los pueden tratar si tienen un accidente, cuáles son los números telefónicos a los que pueden llamar ante alguna emergencia. Cumbia: Kartel rojo (2020). Rock: Attaque 77 (2007). Tango: Jorge de Brun (2006). Música contemporánea: Alfredo Mario Figueras, que en «Ahijados de Buenos Aires» (2016) mezcla deliberadamente tango, estilo pampeano y chamamé para subrayar la pluralidad de orígenes geográficos de los recolectores de deshechos.

8 Desde que la ciudad se fundó en 1536 y tuvo que volver a fundarse en 1580, la Colonia española, primero, y la República liberal, después, transformaron una problemática convivencia con los pueblos originarios de la pampa, renuentes a la invasión, en una

pacio físico –en pos del buen funcionamiento de las instituciones y, por lo tanto, de un mayor control del comportamiento social– se ha esmerado para ser una «ciudad regular» en todos los sentidos (Aliata 2010). Los 'cabecitas negras',[9] que de noche y madrugada llegan como 'ratas' a las pulcras y no tan pulcras calles de la capital donde más se acumulan los desechos reciclables, contribuyen a la aplicación de una disposición legislativa que prevé la paulatina disminución de los volúmenes enviados a los rellenos suburbanos, incentivando la separación en origen y la recuperación y posterior reutilización de los residuos (Maldovan 2017). Lo que ha ido cambiando en el paisaje urbano no es la existencia y producción de basura como tal, que por el contrario ha ido aumentando durante la etapa neoliberal, sino la presencia impactante de un ejército espontáneo e inconscientemente comprometido con una batalla ecológica (Tagliafico 2021): estrafalarios 'oficiantes' del reciclaje que salen metafóricamente de las 'cloacas', es decir de sus *villas miserias* o de sus humildes viviendas en el Gran Buenos Aires,[10] allí mismo donde todavía se concentran los grandes basurales –algunos todavía de «quema a cielo abierto» como en el caso de Luján (Bugarín 2020)– cuyo destino es procesar y destruir, al igual que un siglo atrás, todo lo que la 'gente como uno' de la capital no quiere ni ver ni oler.

Vale recordar que a finales del siglo XIX, con el desarrollo urbano de la capital federal debido a la primera oleada migratoria europea, se eligieron algunos terrenos al sur de la ciudad, cercanos al Riachuelo, escasamente habitados, húmedos y sujetos a inundaciones, para realizar el primer basural moderno con el sistema de eliminación de la «quema a cielo abierto», que se inauguró formalmente en 1873. Se trataba de un terreno de grandes dimensiones al cual llegaban todos los residuos domiciliarios que generaba la Ciudad (Paiva 2006a, 116), alrededor del cual surgió una comunidad de personas que vivían de lo que rescataban de la basura:[11] una villa miseria *ante litteram* que empezó a llamarse 'Pueblo de las Ranas', por la can-

'guerra de fronteras', tras la cual subyacía la oposición entre 'civilización' y 'barbarie'. Es uno de los grandes temas de la historiografía y la literatura argentina.

9 Según la definición de Maristella Svampa (2006), el cabecita negra «[e]s del interior no de Buenos Aires –y tiene ascendencia indígena. Viene de las provincias supuestamente intocadas por la modernidad, de las zonas rurales. Queda enmarcado en las dicotomías argentinas de tradición y modernidad, civilización y barbarie, capital e interior, urbano y rural, culto e inculto».

10 Un estudio de 2010 confirma que el Conurbano Bonaerense, para una parte de los argentinos, es percibido como «la cristalización de todos los males del país, de la descomposición, de las grandes desigualdades y de los miedos sociales» (Kessler et al. 2010, 16).

11 Fue en aquel contexto que nació el neologismo 'ciruja', en alusión al término 'cirujano', dado que los habitantes del barrio, además de aprovechar los desechos orgánicos, se encargaban de separar casi 'quirúrgicamente' los residuos secos –trapos de diver-

tidad de animales de este tipo que proliferaban en el lugar, o 'Barrio de las Latas', en alusión a los elementos usados para hacer sus casas, y en donde convivían «negros criollos, inmigrantes sin oficio, prostitutas, carreros, borrachos y asesinos».[12] Las mujeres, sin embargo, debían tener un papel importante en la recuperación de los residuos hallados en el sitio, aunque comprobarlo sería ardua tarea y obligaría a un detenido rastreo de la prensa y de la literatura de principios del siglo XX, sobre todo sainetes, comedias y letras de tango. Tal vez una pista se encuentre en *El ciruja*, tango de Francisco Alfredo Marino y Ernesto De la Cruz (1926) donde la joven arrabalera trabaja como 'quemera', es decir, es buscadora de residuos: «Era un mosaico diquero | que yugaba de quemera, | hija de una curandera, | mechera de profesión» (Paris 2011).

Si la mujer 'ranera' y 'quemera' de principios del siglo XX es víctima del prejuicio, y en periódicos de la época como *La Nación* y *Caras y Caretas* es asociada a la prostitución, la 'cartonera' del nuevo milenio, es, en primer lugar, una trabajadora,[13] y no faltan lecturas de la problemática del 'cirujeo' contemporáneo –que se ha vuelto un aspecto insoslayable para las políticas públicas referidas a la gestión de los residuos sólidos urbanos (Paiva 2006b; Schamber, 2012) – centradas en la perspectiva de género.

En el ámbito familiar, es la pérdida del trabajo del cónyuge que casi siempre causa una ruptura respecto del devenir del papel de la mujer asociado a las tareas tradicionales de madre y esposa, inaugurando o reforzando a partir de entonces su lugar de proveedora, de forma tal que el trabajo para la manutención y sostenimiento del hogar y el 'cartoneo' se imbrican en las responsabilidades del mismo rol (Gorbán 2014).

En una investigación de campo realizada entre los meses de julio y septiembre de 2004, el sociólogo Martín Boy evidenciaba como las mujeres cartoneras, a partir de su incorporación en una actividad como el 'cirujeo', se encontraban con un cambio en su propia identidad, en relación con los hombres de su núcleo familiar, en particular, y/o los actores de la sociedad en general (Boy 2004, 7), llegando a demostrar su tesis inicial: el 'cirujeo' era un punto de inflexión

sos colores, huesos, vidrios, tarros de lata y barro, vasijas, pedazos de bronce, hierro, zinc, estaño, papeles, cajas, cartones, calzados sueltos y ropas viejas (Paiva 2006a, 119).

12 Así escribía, en una pieza titulada *En el barrio de las Ranas* (1910), el dramaturgo Enrique García Velloso (cit. en Paiva, Perelman 2008, 8).

13 «A partir de la profundización de la política aperturista iniciada en el año 1976, y en particular en la década de los noventa, el creciente desempleo masculino fuerza a las mujeres a incorporarse al mercado de trabajo. Muchas de estas mujeres, sin experiencia ni especialización, se incorporan al mercado como trabajadoras informales o marginales, especialmente las que pertenecen a sectores populares. En este sentido, las mujeres cartoneras podrían ser incorporadas en este grupo» (Boy 2004, 6).

en la vida de las cartoneras por las características intrínsecas a esta actividad,

> principalmente la necesidad de entablar relaciones con la comunidad y la exposición a ciertas situaciones de competencia entre los cartoneros, sobre todo los hombres, por los lugares de recolección o situaciones de extorsión por parte de la policía. (Boy 2004, 17)

Una oportunidad importante de mejoramiento de las condiciones del trabajo para estas actoras sociales se da en 2011, cuando –gracias al apoyo del Movimiento de Trabajadores Excluidos (MTE) y la lucha de las mujeres cartoneras– se logra la creación de la Federación Argentina de Cartoneros, Carreros y Recicladores, lo cual hace posible que el programa de Promotoras Ambientales pase a ser una realidad nacional y un derecho adquirido.[14] Sin embargo, para las promotoras, cuya tarea es recorrer las casas y edificios para informar sobre la importancia de separar los residuos, explicar las normas vigentes y gestionar el retiro del material reciclable por parte del recuperador urbano, es decir del cartonero, el hecho de contactarse con los vecinos de los barrios de la Capital –que de por sí significa pasar de una faena solitaria a la interacción social– no implica siempre un acercamiento humano exitoso ni mucho menos una promoción social, porque si bien estas trabajadoras organizadas en cooperativas ya no recuperan residuos, en su cuerpo, tal como en el cuerpo de las cartoneras, está depositada la imposibilidad de desarrollar proyectos de vida (Perelman, Puricelli 2019, 218). Estas mujeres, por lo tanto,

> [c]aminan en función de acceder a los recursos que garantizan su reproducción social, pero al mismo tiempo se ponen en juego las formas de vida. La extranjería en un espacio determinado da cuenta de la construcción de una forma de vida negada en términos materiales, pero también sociales, culturales, simbólicos y de modos de vida. (219)

14 Es oportuno remarcar que si bien la creación de este trabajo con perspectiva de género es un gran avance, las cartoneras organizadas y sindicalizadas, junto con las Promotoras Ambientales, piden que su trabajo en la economía popular sea reconocido, más aún en tiempos de crisis pandémica, y reclaman urgente un sistema de cuidados, de jardines y de escuelas (Ríos, L. «Cartoneras: lo que logró la organización sindical, feminista y popular», *Télam digital*, 7 de marzo 2021, https://www.telam.com.ar/notas/202103/546620-8m-cartoneras-organizacion-sindical-feminista-popular.html).

2 Del estiércol nacen las flores, del cartón nacen los libros

El caso arriba citado confirma que, durante aquel convulso comienzo de siglo hasta la fecha, el cooperativismo argentino –vinculado históricamente con la inmigración europea de fines del siglo XIX e ideológicamente cercano al pensamiento de los socialistas utópicos–[15] jugó y sigue jugando un papel importante de resistencia al malestar social en sus múltiples facetas. Por lo tanto, las cooperativas, junto con otras organizaciones de la economía social, se volvieron y se mantienen como espacios de lucha por la supervivencia, pero también de encuentro y de solidaridad (Pizzi, Brunet 2012).[16]

En el plano cultural, en Buenos Aires, como en otras ciudades argentinas, no solo se mantuvo la práctica de asociaciones pequeñas y locales de vecinos en donde reunirse y realizar talleres gratuitos de escritura y de lectura, sino que surgieron formas alternativas de difusión literaria, considerando que el precio del papel se había cuadriplicado y era imposible seguir editando bajo las formas tradicionales.[17]

Una de estas formas alternativas, que se relaciona directamente con el oficio del recuperador urbano, es Eloísa Cartonera, cooperativa porteña fundada en 2003 en el barrio de la Boca por el escritor Washington Cucurto (heterónimo de Santiago Vega) y el artista plástico Javier Barilaro, que en su página web declaran:

> Fabricamos libros con tapas de cartón. Para esto compramos el cartón que los cartoneros juntan en la calle. Nuestros libros son

15 Las primeras experiencias cooperativas en Argentina desarrollaron experiencias en los ámbitos agrarios, del consumo y el crédito solidarios. La sanción en 1926 de la primera Ley de Sociedades Cooperativas, como consecuencia de los reclamos surgidos de una serie de congresos provinciales y nacionales de cooperativas, abrió una nueva etapa que permitió la consolidación y desarrollo del movimiento cooperativo, que se amplió además al ámbito de los servicios públicos (Plotinski 2015, 157).

16 Muchos estudios confirman que ni la dictadura ni el menemismo neoliberal lograron desmoronar la práctica cooperativista (Plotinsky 2018; Aminahuel 2018; Moglia 2019).

17 Andrea Giunta ha identificado una serie de prácticas culturales que reflejan una sensibilidad de 'poscrisis'. En su ensayo dedicado a ese tema (2009), la autora vincula prácticas laborales, tales como reclamar fábricas abandonadas, con algunas acciones estéticas equivalentes desde el punto de vista organizacional. Lo que estas prácticas tienen en común, dice Giunta, es la colectivización. Tras la crisis, sostiene, «la figura del artista creando aislado en su taller perdió, por un tiempo, legitimidad; para inscribir su nombre éste tenía que actuar desde un colectivo» (Giunta 2009, 26). El colectivo artístico se convierte, para Andrea Giunta, en el índice de un «radical cambio de escena», en el cual la calle habría reemplazado al taller como ámbito primordial de la acción artística (2009, 54-5). Este desarrollo tuvo como telón de fondo la decadencia de los árbitros institucionales tradicionales –una decadencia que la crisis misma había precipitado–: «Al mismo tiempo que la crisis desmantelaba las estructuras institucionales, los colectivos de artistas organizaban formas de intervención ad hoc» (2009, 63). En otras palabras, la crisis económica catalizó el proceso de orientación del orden estético hacia una dirección más colectiva (Epplin 2015, 5).

e-ISSN 2037-6588

> de literatura latinoamericana de los autores más bellos que hemos conocido en nuestra vida de trabajadores y lectores. (Eloísa Cartonera 2022)

Esta breve cita resume muy bien la concepción cooperativa de esta editorial: una iniciativa colectiva de 'trabajadores' (no editores) y 'lectores' (tan importantes y activos como los primeros), que propone establecer un vínculo con los actores sociales marginados manteniéndose abierta a las voces heterogéneas de 'Nuestra America', pero sin chovinismos literarios ni prejuicios culturales:

> Enrique Lihn es un escritor chileno, un poeta de América, un escritor que estuvo en Perú y le escribió un libro; estuvo en Cuba ¡y le escribió un libro! Estuvo en Buenos Aires ¡y escribió un libro! Un poeta de todos los países un poeta Americano. (Eloísa Cartonera 2022)

Como ha subrayado Analía Gerbaudo, a su vez fundadora y directora de la santafecina Vera Cartonera, la intervención de Eloísa, a contracorriente de las lógicas económicas y estéticas hegemónicas en el campo editorial, «aloja a la literatura, en un intento de colmar la brecha, no solo entre cultura alta y cultura baja, sino también entre arte y basura» (Gerbaudo 2020, 262). De este modo el libro hecho a mano, objeto único e irrepetible, se vuelve simbólico, no solo archivo sino laico tótem animista, porque guarda en sí, en su condición física, la vida y el espíritu de tres seres humanos: el autor, el encuadernador y el cartonero, es decir, la literatura, el cuerpo y la calle.

A partir de ahí, el catálogo de Eloísa Cartonera fue creciendo muy rápidamente con los títulos de autores reconocidos que dieron su permiso para la impresión de sus textos[18] –César Aira, Rodolfo Fogwill, Tomás Eloy Martínez– junto con la de autores jóvenes y otros de escasa circulación,[19] a precios populares y al margen de los circuitos tradicionales: «en el local de Eloísa Cartonera, en ferias, en algunas pocas librerías 'de autor', en los puestos de otras cooperativas con los que hacen intercambios; miel por libros; aceite por libros; mermeladas artesanales por libros» (Epplin 2015, 4).

No cabe duda de que Eloísa Cartonera, sobre todo gracias al carisma y al talento de su padre fundador, Washington Cucurto,[20] se ha

18 A propósito de la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura, cf. Beatriz Busaniche 2010.

19 Una antología de los primeros textos, se encuentra en el libro colectivo *No hay cuchillo sin rosas* (2007).

20 Lo que Cucurto había provocado como autor también se revelaría con Eloísa Cartonera en el campo editorial, tal como: «Un crujido, un dislate, un sapo de otro pozo, un emergente irreverente de una estética que podría resumirse con el nombre del premio que desde hace cinco años entrega la editorial: 'Sudaca Border'» (Epplin 2015, 2).

merecido el interés de la crítica académica (Sarlo 2007, 478-9; Saítta 2009; 2014; Rolle, 2015): el entusiasmo de autores argentinos consagrados y Tomás Eloy Martínez;[21] y finalmente, el aprecio general por el efecto que hasta el presente produce en los circuitos nacional, regional y transnacional, que según Analía Gerbaudo «dan cuenta de una intervención de orden 'nano' en la llamada World Literature» (2020, 259). Por lo tanto, más allá de ser una editorial artesanal, se transforma en «un paradigma nuevo y progresista que desafía e impugna la hegemonía política y económica neoliberal»; y esta ejemplaridad contribuyó a suscitar interés en su modelo práctico por lo menos a lo largo de la primera década del siglo XXI (Bilbija 2009, 85).[22]

El desafío a la industria cultural y al mercado del libro resulta evidente ya desde el nombre elegido para el sello editorial; en la provocación que representa acercar un sustantivo femenino que pertenece al imaginario colectivo europeo –y por lo tanto a la alta burguesía porteña que presume el mismo origen– a un adjetivo prosaico asociado a la basura y a la pobreza.

A partir de ahí, la palabra 'cartonera' adquiere un nuevo significado, al indicar un estilo de edición –más bien una actitud cultural y política– que pasa por el empleo físico y simbólico del cartón recuperado poniendo otra vez en el centro de atención no al oficio sino a quien lo ejerce: una mujer que recorre por necesidad calles y barrios que le son ajenos. De este modo, un sujeto transfronterizo se convierte en inspirador de un proyecto editorial literariamente híbrido, orgullosamente 'sudaca', declaradamente lúdico y vitalista:

> Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendientes de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue.
>
> ¡Gracias Eloísa! porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera. (Eloísa Cartonera 2022)

21 Así escribía Tomás Eloy Martínez a propósito de esta editorial: «Los despojos de la crisis hicieron que alguna gente se sintiera nada, nadie. Privada de sus derechos básicos, supuso que esa nada la desplazaba de un mercado en el que sólo vale lo que se puede comprar o vender. En vez de resignarse, buscó y buscó en todos los rincones de la imaginación hasta que encontró cómo sostener su ética de vida con trabajos que antes no habían sido explorados, incorporando al mundo objetos nuevos que generan valor, empleo, producción. Ese camino es duro, pero otorga una invalorable libertad y, sobre todo, deja espacio a la alegría» («Eloísa Cartonera: creadores ante la crisis», *El Espectador*, 25 de abril de 2009, https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/tomas-eloy-martinez/eloisa-cartonera-creadores-ante-la-crisis-column-137808/).

22 Muy pronto, en efecto, el modelo se esparció en países de Latinoamérica y Europa, mientras que la Universidad de Wisconsin organizó en 2009 el primer encuentro de editoriales cartoneras y mantiene activa una base de datos (Latin American Cartonera Publishers Collection: https://search.library.wisc.edu/digital/AEloisaCart).

El énfasis puesto en la 'ausente presencia' de una mujer mestiza en la génesis de un proyecto masculino y porteño –ya que radica en el barrio *xeneize* de La Boca– implica una interesante resignificación del concepto tradicional de 'musa', que de fuente de inspiración artística y objeto pasivo de contemplación se vuelve sujeto social con actoría política. Y la contranarrativa se hace aún más evidente cuando, al comentar y aceptar el abandono físico de Eloísa, se trasciende la idea patriarcal de mujer como posesión: ella se fue, está libre, y el pintor no la recuerda desde el tópico de la melancolía o del rencor, sino desde la alegría, que es el elemento indispensable para que un proyecto colaborativo de este tipo genere redes afectivas.

Si bien la variedad de propuestas editoriales que se agrupan bajo el término 'cartoneras' muestra que el objetivo de su creación es distinto en cada país –tal y como afirma Aurelio Meza (2014) al esbozar una posible genealogía de las editoriales cartoneras a partir del modelo inicial de la 'bisabuela' parida por Cucurto y Barilaro–, es un hecho indiscutible y no casual que los nombres de mujeres, santas populares o palabras con género femenino dominan en las hijas y nietas de Eloísa que se han multiplicado tanto en otras provincias argentinas[23] como en otras partes del mundo;[24] así, se reitera el doble mensaje: se distinguen por el uso declarado del cartón que imprime un estilo a la tapa y, al mismo tiempo, se celebra la dignidad de la mujer recolectora. La 'cartonera', por lo tanto, puesta al centro del escenario editorial, al exhibir por primera vez su nombre proprio, se convierte en estímulo y emblema de una hazaña colectiva que tiene su punto de fuerza en el intercambio de los quehaceres y saberes, vivencias y habilidades propias de cada cual.

A veces, en los casos más afortunados, el plan simbólico y el concreto se entrelazan, y si la musa andina que inspiró al diseñador de Eloísa nunca fue ni pobre ni cartonera,[25] Miriam Soledad Merlo, apodada 'la Osa Poderosa', pasó de figura icónica a integrante de la coo-

23 En 2012 se creó en la Universidad Nacional de Córdoba La Sofía Cartonera y, algunos años más tarde, en la Universidad Nacional de Rosario, Rita Cartonera. Vera Cartonera, en cambio, es un espacio institucional compartido entre la Universidad Nacional del Litoral y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Las tres editoriales son dirigidas por mujeres.

24 Fuera de Argentina, a título de ejemplo: Dulcineia Cartonera, Sarita Cartonera, Olga Cartonera, Animita Cartonera, Mandrágora Cartonera, Aida Cartonera, Julieta Cartonera, La Verónica Cartonera, Isidora Cartonera, Benicia Cartonera, Nuestra Señora Cartonera, Kiltra Cartonera, My Lourdes Cartonera, Katarina Cartonera, La Aparecida Cartonera, La Cecilia Cartonera, Mama Dolores Cartonera, Rosalita Cartonera, Yvonne Cartonera, Carmela Cartonera, Severina Cartonera, Cosette Cartonera, Meninas Cartonera, Astromántica Cartonera, LaTina Cartonera…

25 «Barilaro se había enamorado tanto de una chica de un barrio distinguido de Buenos Airees que creyó que si le demostraba su amor poniéndole a la editorial su nombre, ella quedaría completamente deslumbrada por el gesto y no podría decir que no», cuenta Miriam a su entrevistadora (Yemayel 2018).

perativa, encargándose de la compra de los cartones, del armado de los libros y de la atención del puesto de venta sobre la calle Corrientes que abre por las tardes.

Tal y como relata Mónica Yemayel, Miriam comenzó a 'cartonear' a los 17 años, en 2002, y dejó ese oficio cinco años después:

> El 'Cucu' la vio pasar por la puerta de la que ya era –desde hacía cuatro años– la cooperativa y editorial Eloísa Cartonera. La paró y le dijo que quería comprarle cartones. La Osa Poderosa los llevaba en el carro, ordenados con obsesiva prolijidad. Pasó un día, otro. 'Traelos secos y limpitos', le decía el 'Cucu', y le pagaba cinco veces más por esas piezas claras y esponjosas de cartón corrugado. Una noche de frío asombroso, él le dijo: 'Che, Osita, dejá de joder. Vení para adentro a pintar unas tapas de libros, no ves que te vas a helar' […]
>
> Fue a la escuela hasta tercer año pero, con cierta vergüenza, reconoce que no leía nada de nada. 'El 'Cucu' me insistió tanto… Yo pasaba con el carro y él me decía: 'Vos sos inteligente. Vos tenés que estar acá, en la editorial. Vas a conocer gente, vas a viajar, ponete las pilas, Osa'. Y ahí empecé a trabajar con ellos. Y me enseñaron todo. A pintar, a leer bien, a escribir, a hablar con la gente. (Yemayel 2018)

De los tres fundadores de Eloísa, el único que queda es Washington Cucurto, incapaz –añade la reportera– de dar un veredicto sobre su invento, y sin embargo firme en reafirmar el valor central de la mujer cartonera:

> No sé si pensábamos que íbamos a resistir tanto. Estamos sobreviviendo; esa sería la conclusión. ¿Qué es Eloísa Cartonera? Yo creo que un mezcla de cosas. No sé si se puede separar lo político, lo cultural, la vida diaria. No se puede decir: lo cultural sí y lo social no. Lo social está en toda la cultura. No sé tampoco por qué no hay más Eloísas Cartoneras y más Osas Poderosas. Yo creo que es una tarea del Estado, nosotros no tenemos la herramienta ni el poder. Si hubiese un proyecto así, sería un sueño. (Yemayel 2018)

3 Para no concluir

Cualquiera que sea el destino pospandémico de esta valiente 'matriarca' porteña, no cabe duda que su lección está presente y sobrevivirá en sus hijas y nietas, una de las cuales, la brasileña Dulcinéia Catadora, parece armonizar las dos facetas del 'cartonerismo' según el ideal cucurtiano. Es una cooperativa con nombre femenino «símbolo del amor y de la gloria inmortal», como diría Miguel de Unamuno (Chaguaceda Toledano 2008, 63), y que ejerce una doble función: cen-

tro de recolección de materiales reciclables, por un lado, y por el otro, editorial de libros de narrativa y poesía, que los mismos 'catadores' realizan a mano, pintando las tapas, bajo la guía de artistas plásticos.

Por lo tanto, cuando la trabajadora Eloísa se canse de juntar cartones, ¿habrá espacio para otras 'osas poderosas', para la poesía del «cacho 'e sol en la vereda»,[26] para la poesía cucurtiana, que –además de no venderse– «vive en las paredes, en el lenguaje de los médicos, en el grito de los vendedores ambulantes y en una bañera» (Cucurto 2013, 8)?

> Trabalhar com papelão que chega na cooperativa e lhe dar outra destinação é fundamental para nós; a transformação, a ressiginificação têm força ética, política e social.
>
> O livro é instrumento que abre a possibilidade de estabelecer o contato entre segmentos sociais diferentes e romper com a invisibilidade (Dulcineia Catadora 2022)

Las palabras finales del manifiesto del colectivo de Dulcinéia (2015), tal como las coherentes trayectorias de muchísimas editoriales cartoneras que se mantienen en pie en estos tiempos pandémicos, reavivan la confianza en un futuro de Dulcineas y Eloísas, hadas cartoneras que esparciéndose por el mundo harán posible que «a pesar de todo, de todas las cosas» –como en el hermoso tango de Eladia Blásquez– nos brote la vida, nos crezcan las rosas.[27]

Bibliografía

Ablin, A. (2022). «Supermercadismo: la rutina es el cambio». *Portal del Ministerio de Agricultura, Pesca y Ganadería Argentina*. http://www.alimentosargentinos.gob.ar/HomeAlimentos/Publicaciones/revistas/nota.php?id=496.

Aira, C. (2002). *La villa*. Buenos Aires: Emecé.

Aliata, F. (2010). «La construcción de la ciudad capital. Imaginarios urbanos en Buenos Aires y Montevideo en la primera mitad del siglo XIX». *L'Ordinaire des Amériques*, 212, 105-26. https://doi.org/10.4000/orda.2497.

Aminahuel, A. (2018). «Las transformaciones del movimiento cooperativo en argentina (1977-2006)». *Diálogos en Mercosur*, 5(6), 158-70. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/134621.

26 La referencia es al tango *El ciruja* (1926): música de Ernesto de la Cruz y letra de Alfredo Marino.

27 La referencia es al tango *A pesar de todo*, compuesto en 1991 por Eladia Blásquez.

Bilbija, K. (2008). «What Is Left in the World of Books? Washington Cucurto and the Eloísa Cartonera Project in Argentina». *Studies in Latin American Popular Culture*, 7, 85-102.
Bilbija, K. (2009). *Editor Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishers*. Wisconsin: Parallel Press.
Bilbija, K. (2010). «Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericana». *NUSO*, 230. https://nuso.org/articulo/borron-y-cuento-nuevo-las-editoriales-cartoneras-latinoamericanas/.
Boy, M. (2004). «Cambios en la subjetividad de las mujeres cartoneras. Ciudad de Buenos Aires, 2004». VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. http://www.aacademica.org/000-045/237.
Busaniche, B. (2018). *Argentina copyleft: La crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Villa Allende: Fundación Vía Libre. https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/%20catalog/view/329/309/1005-1.
Cartonera, E. (2007). *No hay cuchillo sin rosas. Historia de una editorial latinoamericana y Antología de jóvenes autores*. Buenos Aires: Merz & Solitudes.
Castro Bugarín, J. (2020). «Nadie sabe cuándo se acabará con el mayor basural de Buenos Aires». *EFEverde*, 28 diciembre. https://www.efeverde.com/noticias/nadie-sabe-cuando-se-acabara-con-el-mayor-basural-de-buenos-aires/.
Chaguaceda Toledano, A. (2008). *Unamuno. Estudios sobre su obra*, vol. 3. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
CINTERFOR, Centro Interamericano para el Desarrollo del Conocimiento en la Formación Profesional (2022). «Empleo informal». *Portal de la Organización Internacional del Trabajo*. https://www.oitcinterfor.org/taxonomy/term/3366.
Cucurto, W. (2013). *100 poemas*. Buenos Aires: Interzona Editora.
Cuiñas, A.G. (2015). «Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)». *Hispamérica*, 130(44), 3-14. http://www.jstor.org/stable/43684417.
Dias, S.; Matos, M.; Ogando, A.C. (2013). «Mujeres recicladoras: construyendo una agenda de género en las organizaciones de recicladores». López Castellano, F. (ed.), *Medio ambiente y desarrollo. Miradas feministas desde ambos hemisferios*. Granada: Universidad de Granada; Fundación IPADE, 221-40. https://www.wiego.org/publications/mujeres-recicladoras-construyendo-una-agenda-de-genero-en-las-organizaciones-de-recicla.
Epplin, C. (2015). «Cartón y cumbia». *Cuadernos LIRICO*, 13. https://doi.org/10.4000/lirico.2078.
Galdames, H. (2016). *Cartoneros al espacio*. Buenos Aires: El barco de vapor.
Gerbaudo, A. (2020). «Las editoriales cartoneras en América latina (2003-2019). Una nano-intervención en la construcción de la *World Literature*». *ALEA*, 2(22), 259-78. https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40483.
Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
Gorbán, D. (2014). *Las tramas del cartón. Trabajo y familia en los sectores populares del Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
INDEC, Instituto Nacional de Estadística y Censos (2003). *Qué es el Gran Buenos Aires?* Buenos Aires: INDEC. http://ffyl1.uncu.edu.ar/IMG/pdf/INDEC_2003_AMBA-conurbano_1_.pdf.

Kessler, G. et al. (2010). «Introducción. Las reconfiguraciones del mundo popular». Kessler, G. et al. (coords), *Reconfiguraciones del mundo popular: El Conurbano Bonaerense en la postconvertibilidad*. Buenos Aires: Prometeo, Universidad Nacional de General Sarmiento, 9-30.
Liut, M. (2021). *2001, una crisis cantada*. Buenos Aires: Gourmet musical.
Maldovan Bonelli, J. (2017). *Del trabajo autónomo a la autonomía de las organizaciones. La construcción de asociatividad en las cooperativas de recuperadores urbanos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2007-2012)*. Buenos Aires: Teseo Press. https://www.teseopress.com/deltrabajoautonomo.
Meza, A. (2014). «Editoriales cartoneras: hacia una posible genealogía». *Radiator Magazine*, 30, 60-80. https://www.academia.edu/37411302/Editoriales_cartoneras_hacia_una_posible_genealog%C3%ADa..
Miglia, L. (2016). «La última dictadura militar y las cooperativas algodoneras. Análisis de una relación de utilidades (1976-1983)». *Idelcop*, 219, 177-96. https://www.idelcoop.org.ar/revista/219/ultima-dictadura-militar-y-cooperativas-algodoneras-analisis-una-relacion-utilidades.
Paiva, V. (2006a). «De los 'Huecos' al 'Relleno Sanitario'. Breve historia de la gestión de residuos en Buenos Aires». *Revista Científica de UCES*, 10(1), 112-34. http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/327.
Paiva, V. (2006b). «El 'cirujeo', un camino informal de recuperación de residuos. Buenos Aires, 2002-2003». *Estudios demográficos y urbanos*, 21(1), 189-210. https://doi.org/10.24201/edu.v21i1.1266.
Paiva, V.; Perelman, M. (2008). «Aproximaciones a la historia del cirujeo en la Ciudad de Buenos Aires». *Seminario de Crítica*, 161. http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0161.pdf.
Paris, D. (2011). «"El Ciruja": tango lunfardo como minidrama lorquiano». *Lorca: Viajero por América. Actas del I Encuentro Internacional*. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_tango.htm.
Perelman, M. (2011). «La estabilización en el cirujeo de la Ciudad de Buneos Aires. Una aproximación desde la antropología». *Desarrollo Económico*, 201(51), 35-57. http://www.jstor.org/stable/23612335.
Perelman, M.; Puricelli, V. (2019) «Cartoneros y promotoras ambientales. Caminar, desigualdad y experiencias urbanas en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires».Marcús, J.; Mansilla, J.A. et al. (coords), *La ciudad mercancía. Turistificación, renovación urbana y políticas de control del espacio público*. Buenos Aires: Juliana Marcús, 202-22.
Pizzi, A.; Brunet, I. (2012). «Acción colectiva, autogestión y economía social. El caso de las empresas recuperadas en Argentina». *Revista de Estudios Sociales*, 42, abril, 57-70. http://journals.openedition.org/revestudsoc/6926.
Plotinsky, D. (2015). «Orígenes y consolidación del cooperativismo en la Argentina». *Revista Idelcoop*, 215, marzo, 157-78.
Plotinsky, D. (2018). *El dinero de los argentinos en manos argentinas. Historia del cooperativismo de crédito*. Buenos Aires: Ediciones Idelcoop.
Rolle, C. (2015). «Fundar Eloísa Cartonera es como hacer un film sobre marcianos en la villa 21». *Hispamérica*, 132(44), 35-42. http://www.jstor.org/stable/44504418.

Saítta, S. (2009). «Del compromiso político a la crítica social en treinta años de literatura argentina». *Ayer*, 73, 133-57. http://www.jstor.org/stable/41326006.

Saítta, S. (2014). «En torno al 2001 en la narrativa argentina». *Literatura y lingüística*, 29, 110-31. https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100008.

Tufró, M.; Sanjurjo, L.M. (2006). «Cuerpos precarios. La construcción discursiva de los 'cartoneros', entre la invasión del espacio público y la gestión biopolítica». *Question/Cuestión*, 1(10). https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/192.

Schamber, P.J. (2012). «De la represión al reconocimiento. Derrotero de la política pública hacia los cartoneros en la CABA (2002-2011)». *Revista Perspectivas de Políticas Públicas*, 2(3), 148-76. http://revistas.unla.edu.ar/perspectivas/article/view/615/649.

Schwartz, M. (2017). «Cacerolazos y bibliotecas: lectura solidaridad y espacio público después de la crisis argentina de 2001-2002». *Revista de Humanidades*, 35, enero-junio, 15-42. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249925002.

Svampa, M. (2006). *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Taurus: Buenos Aires.

Tagliafico, J.P. (2021). *Cartografiar las basuras. Etnografías del trabajo cartonero en el marco del Sistema de Recolección Diferenciada de la Ciudad de Buenos Aires* [tesis de maestría]. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín. https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1659.

Yemayel, M. (2018). «La osa poderosa de Eloísa Cartonera». *Anfibia*, 12 de septiembre. https://www.revistaanfibia.com/la-osa-poderosa-eloisa-cartonera/.

Sitografía de algunas cartoneras citadas

Aida Cartonera. https://www.facebook.com/aidacartonerasg/.
Animita Cartonera. https://www.facebook.com/AnimitaCartonera.
Astromántica Cartoneira. https://astromanticacartoneira.wordpress.com/.
Cosette Cartonera. https://www.cosettecartonera.com/.
Dulcineia Catadora. http://www.dulcineiacatadora.com.br/.
Eloísa Cartonera. http://www.eloisacartonera.com.ar/.
Isidora Cartonera. http://isidoracartonera.yolasite.com/.
Julieta Cartonera. http://julieta-cartonera.blogspot.com/.
La Verónica Cartonera. https://laveronicacartonera.blogspot.com/.
LaTina Cartonera. https://www.facebook.com/latinacartonera/.
Mandrágora Cartonera. http://mandragoracartonera.blogspot.com/.
Meninas Cartonera. https://meninascartoneras.com/.
Nuestra Señora Cartonera. https://www.facebook.com/nuestrasenoracartonera/.
Olga Cartonera. https://www.facebook.com/OlgaCartonera/.
Rita Cartonera. http://www.grupoaccioncultural.com.ar/rita-cartonera/la-editorial.
Sofia Cartonera. https://ffyh.unc.edu.ar/lasofiacartonera/.
Vera Cartonera. https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Gli stereotipi (s)fatati: su «La densidad de las palabras» di Luisa Valenzuela

Sabrina Costanzo
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract In “La densidad de las palabras”, as in all the stories that make up the section “Cuentos de Hades” – which is part of the collection meaningfully entitled *Simetrías* –, Luisa Valenzuela builds her plot starting from that of a well-known fairy tale by Perrault. The Argentine novelist, while reproducing almost faithfully the facts of the French author’s text, proposes them from a different perspective, obtaining the effect of reversing their meaning and message, in order to highlight and overcome the strict gender stereotypes that the traditional story transmits.

Keywords Luisa Valenzuela. Women’s fiction. Gender. Fairy tale. Stereotypes.



Peer review
Submitted 2022-03-22
Accepted 2022-09-23
Published 2022-12-16

Open access



Citation Costanzo, S. (2022). “Gli stereotipi (s)fatati: su «La densidad de las palabras» di Luisa Valenzuela XXI”. *Rassegna iberistica*, 45(118), 283-294.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/005

Nel 1949, Simone de Beauvoir scriveva, com'è noto, che donna non si nasce, ma lo si diventa, sintetizzando in questa breve quanto efficace asserzione la tesi di cui si sostanzia l'intera, celeberrima opera dal titolo *Il secondo sesso*, tesi secondo cui la distinzione di genere e, in particolare, il concetto – lo stereotipo – di femminile non sono frutto di un determinismo biologico – inalterabile – ma devono intendersi come dei costrutti sociali e culturali che, in quanto tali, possono – devono – essere ripensati e rivisti.

Se la nozione di 'donna', se le caratteristiche e le prerogative che a tale figura si attribuiscono sono, come afferma la filosofa francese, il risultato di una serie di condizionamenti determinati dal contesto, per comprendere i meccanismi che presiedono al perpetuarsi dello stereotipo, è opportuno prendere le mosse dal rapporto che intercorre tra individuo e società. Bisogna insomma partire da quel processo mediante il quale il singolo si insedia nella collettività, vale a dire da ciò che è comunemente indicato come 'socializzazione'. Peter e Brigitte Berger definiscono tale processo come una «imposizione di modelli sociali sul comportamento» (1975, 60) e ritengono che esso sia determinante nella costruzione della biografia dell'individuo, in quanto attraverso la socializzazione – in particolare quella primaria, che si realizza prevalentemente all'interno della famiglia – l'io interiorizza la realtà sociale oggettivata, facendo propri i valori e le norme che la governano. In altre parole, la socializzazione è l'iniziazione dell'infante a un modello e a un mondo che diventano il suo modello e il suo mondo.[1]

A partire da queste considerazioni, si può osservare, d'accordo con Ruspini, che «la costruzione sociale e storica delle differenze di genere e la formazione dell'identità e dei ruoli maschili e femminili hanno usato come canale privilegiato [proprio] il processo di socializzazione primaria» (2003, 54). Già nel corso dei primissimi anni di vita, l'individuo acquisisce le competenze sociali di base, introiettando un immaginario collettivo fatto di valori, ruoli, norme e credenze, nonché di aspettative che, tra le altre cose, concernono i modelli di maschile e femminile da soddisfare.[2]

1 Naturalmente, i piccoli non possono avere cognizione dell'esistenza di modelli alternativi a quelli che vengono loro imposti e, pertanto, percepiscono questi ultimi non come relativi, bensì come assoluti. Solo molto più tardi nel percorso di maturazione, scoprono che il loro mondo non è il mondo, ma uno dei mondi possibili, e solo a quel punto possono riconoscere la relatività dei modelli a cui si ispirano (Berger, Berger 1975, 60-1).

2 Si tratta di ciò che Judith Butler (2009, xi) definisce 'performatività del genere': «When a child is 'gendered', that child receives an enigmatic demand or desire from the adult world; the primary helplessness of the child is, in this case, a profound confusion or disorientation about what it is that gender means, or should mean, and a confusion as well about to whose desire the desire for gender belongs. If what 'I' want is only produced in relation to what is wanted from me, then the idea of 'my own' desire turns out to be something of a misnomer. I am, in my desire, negotiating what has been wanted of me».

Tra i canali per mezzo dei quali tale immaginario viene tramandato, un ruolo di rilievo è indubbiamente quello giocato dalle fiabe. Nel suo volume dal titolo *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bettelheim afferma che questa tipologia di racconti:

> [se expresa] de un modo que alcanza la mente no educada del niño […]. Aplicando el modelo psicoanalítico de la personalidad humana, los cuentos aportan importantes mensajes al consciente, preconsciente e inconsciente, sea cual sea el nivel de funcionamiento de cada uno en aquel instante. Al hacer referencia a los problemas humanos universales, especialmente aquellos que preocupan a la mente del niño, estas historias hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo […]. (Bettelheim [1975] 2020, 12)

Le fiabe concorrono dunque in maniera determinante a plasmare le menti dei soggetti a cui sono destinate. Esse, tuttavia, lungi dal rappresentarsi come territori neutrali, divengono sovente veicolo di rigidi stereotipi tra i quali spiccano, innegabilmente, quelli di genere.

Basti pensare allo schema attanziale che funge da comune denominatore a buona parte delle favole più note, e che vede la diegesi articolarsi intorno a una figura femminile, solitamente dotata di grande avvenenza, che è vittima di un destino avverso al quale potrà sottrarsi solo grazie all'intervento salvifico di un principe azzurro valoroso e temerario. In queste narrazioni, il maschile è associato all'azione, al comando, all'ambizione, all'indipendenza; il femminile, al contrario, si distingue per l'emotività, la gentilezza, la subordinazione.[3] Anche la categoria dello spazio contribuisce a polarizzare la coppia maschile/femminile su una relazione oppositiva, rappresentando i luoghi aperti (vale a dire gli spazi del pubblico, del sociale) come appannaggio esclusivo dell'uomo, mentre la donna viene relegata all'ambito domestico, privato. A proposito dei ruoli e delle funzioni di genere che le fiabe hanno il compito di tramandare, Zipes osserva che:

> Il protagonista errante lascia sempre la casa per ricostruirne un'altra. Lungo la strada l'eroe maschio diventa bello e impara a essere attivo, competitivo, industrioso, furbo e conquistatore. Il suo scopo è il denaro, il potere e una donna (intesa anche come proprietà). La sua giurisdizione è il mondo intero. La sua felicità dipende dal giusto utilizzo del potere. L'eroina impara ad essere passiva, obbediente, pronta al sacrificio, capace di lavorare sodo,

3 Elena Gianini Belotti, nel suo libro dal titolo *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita* (1973), è meno indulgente nel giudicare le protagoniste di queste narrazioni, definendole passive, inette, inclini al servilismo.

e-ISSN 2037-6588

> paziente e onesta. Il suo scopo è la ricchezza, i gioielli e un uomo che protegga i suoi diritti di proprietà. La sua giurisdizione è la casa o il castello. La sua felicità dipende dalla conformità alla regola patriarcale. (Zipes [1983] 2006, 114)

Nel racconto dal titolo «La densidad de las palabras», Luisa Valenzuela si appropria del modello narrativo sin qui delineato sottoponendolo a un processo di rielaborazione e di rovesciamento che ha il chiaro scopo di denunciare e mettere in crisi gli stereotipi che esso veicola.

«La densidad de las palabras» è il quarto dei sei racconti di cui consta «Cuentos de Hades», una sezione inclusa nel volume intitolato *Simetrías* (1993). Si tratta di sei narrazioni brevi nelle quali si può, pressoché immediatamente, riconoscere una rivisitazione delle storie per bambini pubblicate da Charles Perrault nel 1697. Ciascuna di esse cela innegabilmente un'intenzione di tipo politico, e contribuisce, in termini di Areta, a «revelar y desvelar la tragedia de Argentina durante la durísima época de la dictadura (1976-1983)» (2007, s.p.).

Non è, tuttavia, su questo aspetto che nel presente lavoro si intende focalizzare l'attenzione, quanto piuttosto sulla destrutturazione dei paradigmi tipici della società patriarcale che l'autrice realizza all'interno dei testi. Regazzoni, in proposito, afferma che:

> Delineados en un marco teórico posmoderno y considerando que el concepto de una escritura femenina va ligado a una actitud de resistencia y trasgresión ante los códigos patriarcales del género y la sexualidad, los *Cuentos de Hades* representan una mirada deconstructiva de los modelos de comportamiento femenino de sumisión y dependencia persistentes en los cuentos de hadas tradicionales. (Regazzoni 2021, 91)

Significativa appare, allora, la scelta di inserire queste narrazioni in una raccolta che reca il titolo di *Simetrías*. Se si rammenta il principio basilare secondo il quale due elementi si definiscono simmetrici quando appaiono perfettamente uguali ma al contempo inversi, come avviene nel caso di una figura riflessa allo specchio, si può individuare nel primo degli elementi paratestuali una imprescindibile chiave di lettura: i «Cuentos de Hades» restituiscono un'immagine speculare delle fiabe a cui si ispirano, vale a dire che le riproducono ma al contempo ne rovesciano il significato e il messaggio.[4] D'altra parte, questo ribaltamento è denunciato anche dal titolo della sezione, nel quale la sostituzione vocalica operata da Valenzuela trasfor-

4 A proposito dell'importanza che l'elemento dello specchio acquista nelle sei narrazioni, si vedano Magnarelli 1995 e Areta 2007.

e-ISSN 2037-6588

ma il regno delle fate (*hadas*) nel regno degli inferi (*Hades*), istituendo implicitamente una analogia tra i due.[5]

«La densidad de las palabras» è la rivisitazione del racconto di Perrault intitolato «Le fate». Nella fiaba francese, una vedova assegna alla minore delle sue due figlie – giovane gentile e bella per la quale, tuttavia, nutre una manifesta avversione – «ogni sorta di fatiche» (Perrault [1697] 1957, 26) e, tra queste, l'incombenza di recarsi quotidianamente ad attingere acqua alla fontana. Un giorno, dopo aver dato da bere a una fata che le è apparsa nelle vesti di un'anziana mendicante, la ragazza riceve da costei un dono: insieme a ogni parola pronunciata, dalla sua bocca uscirà un fiore o una pietra preziosa. Appreso il prodigio, la madre decide di mandare anche la maggiore e prediletta delle figlie a incontrare la fata, che questa volta si presenta come una facoltosa dama. Le sue inaspettate vesti ingannano la giovane che rifiuta di aiutarla ed è così punita: ogni volta che aprirà bocca, insieme alle parole, ne verranno fuori rospi e serpenti. La madre, infuriata, attribuisce la responsabilità dell'accaduto alla figlia minore e la caccia di casa, costringendola a rifugiarsi nella foresta, dove la giovane incontra il figlio del re che se ne innamora e la sposa. La maggiore, anch'essa successivamente abbandonata dalla genitrice, sarà invece condannata ad andare a morire nel bosco.

Nel suo racconto, Valenzuela riproduce fedelmente la trama della fiaba; eppure, sin dall'*incipit* possono apprezzarsi delle novità che, sebbene non alterino la dinamica dei fatti, li presentano immediatamente sotto una nuova luce. «La densidad de las palabras» inizia nella maniera che segue:

> Mi hermana, dicen, se parecía a mi padre. Yo –dicen– era el vivo retrato de mi madre, genio y figura. "Como todo el mundo quiere generalmente a quien se le asemeja, esta madre adoraba a su hija mayor y sentía al mismo tiempo una espantosa aversión hacia la menor. La hacía comer en la cocina y trabajar constantemente". Así al menos reza el cuento, parábola o fábula, como quieran llamarlo, que se ha escrito sobre nosotras. (Valenzuela 1998, 80)

Il primo radicale rovesciamento operato dall'autrice riguarda l'istanza dell'enunciazione: come si evince già dal possessivo («mi») che inaugura la narrazione, quest'ultima non è più affidata a una voce esterna, ma a farsene carico è la maggiore delle sorelle, che assurge a protagonista-narratrice di una vicenda della cui notorietà si dimo-

5 Nell'opinione di Noguerol, la sezione «Cuentos de Hades» è una «revisión novedosa y provocadora de los más conocidos cuentos maravillosos que, de acuerdo con su título, demuestra cómo estos relatos han surgido directamente del *infierno* con el fin de someter a la mujer» (2017, 236).

e-ISSN 2037-6588

stra consapevole e sulla quale intende offrire il proprio, inedito punto di vista. Secondo una prassi ricorrente nei «Cuentos de Hades»,[6] Valenzuela propone, dunque, gli avvenimenti da una prospettiva non convenzionale, scomoda, irriverente, che attinge a una dimensione tacitata nelle fiabe alle quali si ispira: quella dell'alterità.[7]

Com'è da aspettarsi, questa variazione si ripercuote significativamente sull'impianto della narrazione, a cui la protagonista dà seguito in un momento successivo alla cacciata dalla casa materna. Dall'esilio nel bosco a cui è stata condannata, la ragazza recupera analetticamente gli antefatti, allo scopo di correggere «el tal cuento» (Valenzuela 1998, 80) che su di essi si basa. Il personaggio appare, pertanto, cosciente della natura letteraria della sua storia (Suárez Hernán 2021, 70), e sottolinea il carattere ipertestuale della propria narrazione, attraverso i ripetuti rimandi alla fonte, ma anche per mezzo dell'iterazione di un «dicen» che, mentre ribadisce l'esistenza dell'ipotesto, lascia presagire quella presa di distanza e quell'atteggiamento critico rispetto allo stesso che emergeranno in maniera sempre più manifesta, a mano a mano che la trama procede. Il passaggio sopra citato continua, infatti, nella maniera che segue: «Se lo puede tomar al pie de la letra o no, igual la moraleja final es de una perversidad intensa y mal disimulada» (Valenzuela 1998, 80). Nel racconto tradizionale degli eventi, che pure ripropone in maniera puntuale, la giovane integra, dunque, delle considerazioni che da subito assumono il tono di un'invettiva contro il sistema di valori su cui il racconto stesso si regge. Il primo elemento sul quale la protagoni-

6 È opportuno sottolineare che molti degli espedienti formali e dei rimandi simbolici ai quali Valenzuela fa ricorso nel testo in esame si ripetono anche in altri racconti della sezione. La variazione dell'angolo di ripresa che la scrittrice opera, dando voce a chi generalmente ne è privo, non caratterizza solo «La densidad de las palabras», ma è elemento distintivo anche di «La llave» e, come può evincersi sin dal titolo, di «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja». In quest'ultimo testo, inoltre, si assiste a una rielaborazione della simbologia legata allo spazio del bosco che è analoga a quella che, come si vedrà, è possibile rilevare nel racconto oggetto di studio. Ancora, le rivendicazioni del diritto alla parola e all'atto narrativo di cui, tra le altre cose, si rende protagonista l'ultima moglie di Barbablù in «La llave» fanno eco a quelle, sulle quali si rifletterà più avanti, portate avanti dalla narratrice di «La densidad de las palabras». Il ripetersi di questi elementi – formali e semantici –, mentre conferisce coerenza e coesione alla sezione «Cuentos de Hades», produce l'effetto – di certo, rispondendo a una strategia volutamente messa in atto da Valenzuela – di rafforzare i temi e il messaggio di cui i racconti sono veicolo.

7 Sulla maniera in cui, all'interno della cultura patriarcale, il femminile è stato costruito nei termini di 'Altro' rispetto al maschile, basti ricordare le considerazioni di Simone de Beauvoir. La studiosa segnala come la riflessione sull'alterità – divenuta centrale nel pensiero filosofico moderno, in quanto passaggio imprescindibile ai fini della conoscenza e della definizione del sé – sia stata estesa in maniera impropria alla sfera della sessualità e abbia finito per suffragare la visione androcentrica del reale, legittimando la gerarchizzazione della dicotomia uomo-donna: «la mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad» (Beauvoir 2002, 50).

sta si sofferma a riflettere è il ruolo disimpegnato nella vicenda dal personaggio fiabesco per antonomasia, la fata:

> Porque hada hubo, según parece. Un hada que se desdobló en dos y acabó mandándonos a cada una de las hermanas a cumplir con ferocidad nuestros destinos dispares. Destinos demasiado esquemáticos. Intolerables ambos. (Valenzuela 1998, 80)

Le affermazioni della narratrice inducono a mettere in discussione la figura della fata e ne suggeriscono una rilettura in chiave allegorica, in virtù della quale è possibile riconoscervi l'incarnazione del rigido schematismo tipico del sistema patriarcale. È quanto si evince dal ridimensionamento dell'importanza intrinseca del personaggio, prodotto dal dubbio – seppure momentaneo – che la protagonista solleva circa il suo reale intervento nei fatti («hada hubo, según parece»). L'attenzione si concentra, di contro, sul ruolo attanziale a cui la creatura leggendaria assolve, e in particolare sulla duplice intenzionalità in funzione della quale ella agisce: l'atteggiamento premiale che la fata dimostra nei confronti della sorella minore – che le si rivolge in maniera docile e remissiva – e, viceversa, quello punitivo che riserva alla maggiore – la cui condotta è sprezzante e ribelle – possono intendersi come il frutto e l'emblema di una cultura sessista, tesa a promuovere un paradigma del femminile indissolubilmente associato alla condizione di subalternità.

La maggiore o minore adesione al modello di donna socialmente atteso diviene, naturalmente, il discrimine per la definizione delle due ragazze all'interno di coppie dicotomiche quali buona/cattiva, gentile/scortese, umile/orgogliosa. Alla natura artificiosa di tali opposizioni la protagonista accenna in più di un'occasione; dapprima, in un passaggio che non sembra scevro di sarcasmo, cerca di fare memoria del peccato di superbia del quale si sarebbe asseritamente macchiata:

> Ya no recuerdo en cuál de mis avatares ni en qué época cometí el pecado de soberbia.
>
> Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se la debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces en versiones varias. (Valenzuela 1998, 81)

Successivamente, avvalendosi di toni più grevi, lamenta di essere suo malgrado protagonista di una «historia de escisiones que a mí me difama» (83).

L'eloquio della narratrice va dunque nella direzione di scardinare uno stereotipo del quale riconosce come vittima non soltanto se stessa, ma anche la sorella: è quanto dimostra la premura con cui smen-

e-ISSN 2037-6588

tisce la presunta disparità dei destini toccati rispettivamente all'una e all'altra, definendoli egualmente intollerabili.

La più giovane delle ragazze – la 'virtuosa' delle due – è colei alla quale, canonicamente, spetta in premio il lieto fine, vale a dire un riconoscimento e un'approvazione sociali che sono simbolicamente sanciti dal matrimonio con il principe e dalle aspettative di un futuro di felicità. In «La densidad de las palabras», tuttavia, la neoprincipessa è rappresentata ben oltre quel 'vissero felici e contenti' su cui si chiude il racconto popolare, e appare condannata a una vita di isolamento e di tedio condotta tra le mura di un castello che, diversamente da quanto avviene nell'immaginario tramandato dalle fiabe, si rappresenta come uno spazio disforico, come il luogo della reclusione e dell'assoggettamento. All'interno della fortezza, la sorella minore non sperimenta una situazione di sicurezza, di protezione; al contrario, deve muoversi con grande cautela, «para no rodar por culpa de una perla o para no cortarse la lengua con el filo de un diamante» (Valenzuela 1998, 84). Le parole della giovane, capaci di costituire una minaccia anche per lei che le pronuncia, sono evidentemente quelle che la cultura egemonica riconosce come consone alla figura della donna; sono pertanto definite «redondas, femeninas» (1998, 83), e presentate come una ricchezza che ciascun uomo aspira a possedere. Il principe, emblema del potere maschile, si configura allora come il padrone indiscusso delle verbalizzazioni della moglie (Collette 2018, s.p.), di un discorso che «solo le interesa por su valor de cambio» (Valenzuela 1998, 84), che si rappresenta come altro rispetto a una comunicazione autentica tra i coniugi e che relega la sposa a una condizione di solitudine e di frustrazione.

D'altra parte, la sorella maggiore, alla quale spetta in sorte l'esilio nel bosco, è anch'essa condannata a una condizione di emarginazione e di solitudine, che la madre predice immediatamente dopo il sortilegio della fata: «nunca te casarás, hablando como hablas actualmente, bocasucia» (Valenzuela 1998, 81). Anche in ragione dell'epiteto con cui la genitrice apostrofa la figlia, Gwendolyn Díaz (1995) propone una efficace lettura del racconto a partire dai concetti di contaminazione e di abiezione elaborati, rispettivamente, da Mary Douglas e da Julia Kristeva, dimostrando come la natura ripugnante delle creature emesse dalla bocca della protagonista alluda all'impurezza – all'inammissibilità – attribuita a ogni atteggiamento contestatario e critico nei confronti dell'ordine precostituito.

I rospi e i serpenti a cui la narratrice dà vita – il suo discorso anticonvenzionale – spaventano e allontanano gli uomini, condannandola a un isolamento che la giovane patisce e di fronte al quale, in un primo momento, vacilla. Dichiara invero di voler emulare la sorella e, emulando di fatto un altro celeberrimo racconto tradizionale, bacia qualcuno dei suoi ranocchi nella speranza che si trasformi in principe; i tentativi, tuttavia, risultano vani:

> No obtengo resultado, no hay príncipe a la vista, los sapos siguen sapos y salidos como salen de mi boca quizá hasta pueda reconocerlos como hijos. Ellos son mis palabras. Entonces callo. Solo la lagartija logra arrancarme una sonrisa. Sé que no puedo atraparla y ni pienso en besarla. Sé también que de ser hembra y bajo ciertas circunstancias podría reproducirse solita por simple partenogénesis, como se dice. (Valenzuela 1998, 83)

Nel brano succitato si può, tra l'altro, riconoscere un rimando a un tema precipuo e controverso della battaglia femminista: quello che concerne l'esperienza della maternità. Com'è noto il movimento femminista, soprattutto ai suoi albori, ha sovente rifiutato attributi tradizionalmente ritenuti pertinenti al femminile e al materno, reputandoli incompatibili con le rivendicazioni di uguaglianza che portava avanti (Kristeva 1995, 349). Valenzuela pare, di contro, voler restituire rilievo alle dimensioni dell'affettività e della maternità, mostrando la vulnerabilità della protagonista rispetto a rinunce che non si devono a un suo convincimento, ma che sono conseguenza della condanna subita per la propria insubordinazione.

Nondimeno, il personaggio finisce per assumere e rivendicare con fierezza la propria condizione, posto che l'alternativa sarebbe quella di lasciarsi 'domare' (Valenzuela 1998, 84) e di accettare il principio secondo cui «El mejor adorno de una mujer es el silencio» (84). La narratrice, al contrario, riconosce ai suoi enunciati una funzione determinante ai fini della sua stessa esistenza: «tampoco existiría yo, sin pronunciarlos» (84); pertanto, orgogliosamente reclama la proprietà del discorso che conduce:

> Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, […]; las grito […] (82)

> Son las palabras que antes me estaba prohibido mascullar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida. (84)

Gli spazi di libertà che la ragazza conquista per mezzo del proprio discorso sono metaforicamente indicati, nel testo, dai varchi che si va aprendo a mano a mano che attraversa il bosco in cui è confinata. La giovane, infatti, asserisce:

> siento lo que jamás había sentido antes […]. No me importa avanzar entre las zarzas e ir apartando ramas que me obstruyen el paso. […]
>
> Aprovecho las zonas más húmedas del bosque para proferir blasfemias de una índole nueva para una mujer. (Valenzuela 1998, 84)

e-ISSN 2037-6588

Il bosco può ancora intendersi – in linea con l'interpretazione psicanalitica delle fiabe proposta da Bettelheim – come una metafora dell'inconscio, una rappresentazione di quella parte della psiche che è più recondita e, pertanto, all'apparenza straniera; esso non rimanda dunque a una necessità di essere trovati ma, piuttosto, a un'urgenza di trovare se stessi (Bettelheim [1975] 2020, 295). Ponendosi in opposizione al castello, il bosco acquista allora un valore euforico, in quanto spazio deputato all'emancipazione e all'autodeterminazione della narratrice che, tra i suoi rovi, assurge a protagonista della vicenda nel senso etimologico del termine ('primo combattente'), abbandonando il ruolo di oggetto passivo dell'azione diegetica, per divenirne agente principale.

Con le considerazioni che formula e con la condotta che tiene, la ragazza respinge e sfida i limiti imposti da convenzioni che sono ancora una volta incarnate nella figura della fata, alla cui seduzione la narratrice si dichiara determinata a sottrarsi:

> Ahora sé que no quiero bellas señoras que vengan a pedirme agua. Quizá no quiera hadas o maravillamientos. Me niego a ser seducida. (Valenzuela 1998, 83)

La trasgressione che la giovane realizza sembra riflettersi nella tipografia del testo (Areta 2007, s.p.), in particolare nella inconsueta disposizione spaziale di alcuni passaggi narrativi che, invece di collocarsi in maniera sequenziale da sinistra a destra sulla medesima riga, si frammentano e si distribuiscono in modo disomogeneo, su righe diverse:

> Y fue así como
> ahora
> estoy sola en el bosque y de mi boca
> s a l e n s a p o s y c u l e b r a s.
> (Valenzuela 1998, 82)

Tale peculiarità è certamente tesa a superare gli automatismi della lettura, richiamando così l'attenzione su momenti diegetici particolarmente significativi; si può tuttavia ipotizzare che essa abbia anche la funzione di trasferire sul piano spaziale – rendendola visibile – quella infrazione della norma, quella alterazione dell'ordine precostituito che è elemento assiale del racconto su di un piano concettuale.

La distribuzione grafica del testo riconduce, poi, a un altro tema portante della narrazione: la scrittura. Lo strumento del quale la protagonista si serve ai fini delle proprie rivendicazioni è la parola, il cui potere sovversivo non risiede esclusivamente nella sua manifestazione orale, ma può riconoscersi anche e soprattutto nella riproduzione scritta. Non a caso, la narratrice dichiara ripetutamente il suo *sta-*

tus di scrittrice:[8] «en el bosque en medio de batracios soy escritora y me siento en mi casa» (Valenzuela 1998, 85). Naturalmente questo ruolo ha consentito di individuare nella sua figura e nel suo destino di emarginazione una rappresentazione metaforica della condizione dello scrittore *comprometido*, che con lei condivide l'inclinazione a pronunciare «aquello que los otros no quieren escuchar» (82).

D'altra parte, l'importanza centrale riconosciuta all'esercizio della scrittura rammenta l'idea sostenuta da Hélène Cixous, secondo la quale i libri costituiscono l'unico spazio che si sottrae all'obbligo di riprodurre il sistema e che, pertanto, ha il potere di sovvertirlo: «si hay un otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos» ([1975] 1995, 26).

La protagonista definisce, invero, la sua scrittura come un tentativo di revisione, come un mezzo per «narrar la otra cara de una historia» (Valenzuela 1998, 83), per reinterpretarla, correggerla e superarla in una versione di segno uguale e contrario, in cui il *final feliz* è sancito non dalla separazione delle sorelle, bensì dalla loro riunione.

La riconciliazione a cui si assiste nell'epilogo può certamente intendersi come il risultato di una reciproca comprensione generata dalla comune esperienza di sofferenza e di esclusione realizzata dalle due (Collette 2018, s.p.).

E, tuttavia, la pacificazione sembra anche doversi leggere nuovamente alla luce delle considerazioni di Bettelheim. Secondo lo studioso, le coppie di fratelli che assolvono al ruolo di protagonisti nelle storie tradizionali sogliono rappresentare proiezioni di tendenze discordanti della personalità umana, e «la historia indica que, si los aspectos contradictorios de la personalidad permanecen separados, estamos abocados a la desgracia» (Bettelheim [1975] 2020, 136); è soltanto per mezzo della loro totale integrazione, dunque, che si può pervenire alla conduzione di un'esistenza pienamente soddisfacente.

La conclusione della fiaba concepita da Valenzuela sembra muovere nella medesima direzione: l'abbraccio in cui le sorelle alla fine si stringono simboleggia un riconoscimento e un'accettazione mutui, un completamento vicendevole; le «ranas enjoyadas» (Valenzuela 1998, 86) che il loro dialogo produce rimandano alla necessità di superare opposizioni manichee (principessa/strega, bella/brutta, buona/cattiva, ecc.) e stereotipi di genere ormai obsoleti, in favore di una ridefinizione della figura della donna che non sacrifichi alcun aspetto della sua personalità, che smetta di appiattirla in un ruolo, per restituirle lo spessore, la complessità, persino le contraddizioni di una figura – di un individuo – a tutto tondo.

8 Basti pensare che all'interno del racconto, la cui estensione è piuttosto limitata, la protagonista si definisce *escritora* in tre occasioni e fa riferimento all'atto di scrivere (*escribo*, *escribiendo*) per ben cinque volte.

Bibliografia

Areta, J.M. (2007). «La máscara del lenguaje en “Cuentos de Hades” de Luisa Valenzuela». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36. http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/mascara.html.
Beauvoir, S. de (2002). *El segundo sexo*. Vol. 1, *Los hechos y los mitos*. Madrid: Cátedra.
Berger, P.L.; Berger, B. (1975). *Sociologia. La dimensione sociale della vita quotidiana*. Trad. di A. Vatta. Bologna: il Mulino.
Bettelheim, B. [1975] (2020). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. di S. Furió. Barcelona: Booket.
Butler, J. (2009). «Performativity, Precariety and Sexual Politics». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), i-xiii.
Cixous, H. [1975] (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre escritura*. Barcelona: Antrophos.
Collette, M. (2018). *La metáfora de la bruja-escritora en «La densidad de las palabras» de Luisa Valenzuela*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-metafora-de-la-bruja-escritora-en-la-densidad-de-las-palabras-de-luisa-valenzuela-933675/html/0bce2415-1a93-44bc-a660-d39be57ab2e1_2.html.
Díaz, G. (1995). «Politics of the Body in Luisa Valenzuela’s “Cambio de armas” and “Simetrías”». *World Literature Today*, 69(4), 751-6.
Gianini Belotti, E. (1973). *Dalla parte delle bambine. L’influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli.
Kristeva, J. (1995). «El tiempo de las mujeres». Trad. de I. Vericat. *Debate Feminista*, 11, 343-65.
Magnarelli, S. (1995). «Luisa Valenzuela’s “Simetrías”: Mirror, Mirror, on the Wall». *World Literature Today*, 69(4), 717-25.
Noguerol, F. (2017). «Luisa Valenzuela, cuentista de excepción». Chikiar Bauer, I. (ed.), *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Akal, 232-45.
Perrault, C. [1697] (1957). «Le fate». Giolitti, E. (a cura di), *I racconti delle fate. Fiabe francesi della Corte del Re Sole e del secolo XVIII*. Torino: Einaudi, 26-9.
Regazzoni, S. (2021). *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
Ruspini, E. (2003). *Le identità di genere*. Roma: Carrocci.
Suárez Hernán, C. (2021), «Género, cuerpo y sexualidad en “Cuentos de Hades” (1993), de Luisa Valenzuela». *E-SEDLL*, 4, 66-78.
Valenzuela, L. (1998). *Cuentos completos y uno más*. México, D.F.; Buenos Aires: Alfaguara.
Zipes, J. [1983] (2006). *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l’arte della sovversione*. Milano: Mondadori.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

O *haijin* acidental: Jorge de Sena e a poética do haicai

Paulo Pereira
Universidade de Aveiro, Portugal

Abstract Within the *mare magnum* of Sena's poetry, the place occupied by haiku is undoubtedly discreet. Sena revisited the Japanese genre in his dual capacity of translator and poet, translating into Portuguese twenty poems by Bashô and later composing ten poems that he expressly classified as haikus. In this article, we propose to examine both the translations and the *pastiches* that the author wrote, seeking to justify the seduction that both the worldview and the constructive rigor underlying the poetic form have exercised upon him. In his pseudo-haikus, Sena, an accidental *haijin*, departed from a purely mimetic intent, opting instead for an ingenious 'haikuisation' of his own poetics.

Keywords Jorge de Sena. Haiku. Bashô. Poetry translation. Pastiche.



Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2022-04-28
Accepted 2022-10-07
Published 2022-12-16

Open access



Citation Pereira, P. (2022). "O *haijin* acidental: Jorge de Sena e a poética do haicai". *Rassegna iberistica*, 45(118), 295-310.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/006

1 Pseudo-haicais?

Num breve ensaio intitulado «Os haikais de Jorge de Sena», Paulo Franchetti[1] – sem duvida um dos especialistas que, no Brasil, mais demorada e fecunda atenção crítica tem dedicado a esta forma clássica japonesa e à sua irradiação em várias poéticas contemporâneas –, depois de determinar os limites do diálogo que, nos planos tradutório e lírico, o autor de *Metamorfoses* estabeleceu com a tradição do haicai, dá conta de uma perplexidade para a qual confessa não conseguir encontrar resposta cabal:

> Jorge de Sena sem dúvida conheceu bem o haikai clássico. Introduziu 20 deles, de Bashô, no seu *Poesia de 26 séculos*. Por isso, a questão que se coloca ao ler os poemas de sua autoria por ele denominados haikais não é essa, e sim o que o poeta desejou fazer ou conseguiu fazer ao convocar o nome e o espírito da forma.
>
> A questão não tem resposta simples. Tecnicamente, poucos desses poemas, se lidos isoladamente do conjunto e da denominação, seriam considerados haikais. Talvez um, talvez nenhum. (Franchetti 2013)

É desta bizarra dissonância entre o 'saber', que Sena – poeta ostensivamente *litteratus* – não podia deixar de deter sobre a tradição e as leis compositivas do micropoema japonês, e o 'fazer' estranhamente desviante ou mesmo incompetente de um Sena-poeta, criador de pseudo-haicais falhados, que parte este ensaio. Nele se procurará, num primeiro momento, precisar os contornos dessa revisitação pontual que, no opulento *mare magnum* poético que nos legou, Sena empreende da tradição do haicai,[2] para, de seguida, averiguar a apro-

1 O estudo (disponível em `http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/traducao/jorge-de-sena-e-os-haika/`), originalmente publicado no sítio *Ler Jorge de Sena*, da UFRJ, foi posteriormente reproduzido no blogue mantido pelo autor (`http://paulofranchetti.blogspot.com/2013/04/jorge-de-sena-e-o-haikai.html`). Tanto quanto me foi possível apurar, o texto não foi, até ao momento, objeto de republicação em volume.

2 Opto, neste texto, por empregar o termo 'haicai' para designar o micropoema japonês, por ser esse o que Jorge de Sena elege também para classificar os poemas de que aqui me ocupo, acrescendo a essa razão a circunstância de o presente ensaio ter sido escrito para integrar um volume a ser publicado no Brasil, onde é essa a designação mais corrente. Estou, contudo, consciente de que, designadamente na tradição crítica portuguesa, ele é, regra geral, substituído pelo de *haiku*. Como é sabido, a denominação *haiku* foi, em meados do século XIX, introduzida pelo poeta japonês Masaoka Shiki, para descrever o *hokku*, isto é, a estrofe inicial do *haicai no renga*, entretanto desagregada do poema encadeado coletivo de que originalmente era parte integrante. Sobre esta flutuação terminológica, nota José António Gomes que «se em geral os brasileiros preferem utilizar haicai (ou *hai-kai* ou *haikai*) em vez de haiku, em Portugal tem-se recorrido aos dois termos, embora o segundo seja talvez mais frequente. A razão por que alguns cultores e críticos de língua portuguesa preferem usar o nome haicai não te-

priação idiossincrática desse molde formal e expressivo, ilustrada pelos textos que o próprio poeta compõe à maneira de haicais. Porque, com efeito, como observa ainda Franchetti (2013), se bem que resolutamente arrumados, por um «gesto soberano» do autor, no génfero do haicai, os poemas de Sena «não parecem pertencer a ele».

2 Sena e a tradição do haicai

O diálogo crítico e criativo de Jorge de Sena estabeleceu com a poesia japonesa foi, na realidade, fortuito. Ainda assim, como a circunstância de o autor ter composto poemas que expressamente classifica como haicais bem demonstra, esse convívio não ficou, como foi já afirmado, «circunscrito à atividade tradutória» (Teixeira 2014, 40).[3] Não restam, contudo, dúvidas de que o trabalho de tradução dos vinte poemas de Bashô, que Sena inclui no segundo volume da sua monumental antologia *Poesia de 26 séculos (de Bashô a Nietzsche)*, dada à estampa em 1972, terá, em larga medida, sido responsável pela sua aproximação ao universo e gramática poéticos do haicai, tendo-se visto confrontado com o desafio de verter textos do mais emblemático cultor do género, compostos numa língua que não dominava.[4] Na breve, mas incisiva, nota biográfico-crítica de que faz acompanhar as traduções de Bashô,[5] observa Sena:

> A poesia de Bashô é capaz de uma concentração extraordinária; capaz de, nos estreitos limites do *haicai*, incluir toda a gama da sensibilidade humana, num estilo que se não abandona nunca à sentimentalidade, e é de uma capacidade descritiva admirável, com por vezes uma aguda e muito realística ironia. (1972, 131)

rá propriamente a ver com rigor terminológico e científico; a meu ver, prende-se antes com as associações semânticas cómicas que a segunda sílaba de haiku amiúde suscita na mente dos que ouvem a palavra pela primeira vez» (Gomes 2015, 236).

3 Em *post-scriptum* à sua tese de doutoramento, Claudio Teixeira esclarece que, embora tencione comentar as traduções dos haicais de Bashô apresentadas por Sena na antologia *Poesia de 26 séculos*, «não dedicará um capítulo específico à obra do memorável poeta, tradutor e ensaísta português por considerarmos que o seu diálogo com a poesia japonesa foi ocasional e circunscrito à atividade tradutória» (Teixeira 2014, 40).

4 Justificando a representatividade mais expressiva da poesia europeia na antologia, Sena admite que os «poemas orientais [lhe] ofereciam maiores dificuldades de entendimento linguístico» (Sena 1971, 22).

5 Através destas notas, ambicionava o antologiador, como refere na «Introdução à Primeira Parte», incluída no primeiro volume da antologia, vindo a lume em 1971, facultar «para o grande público amador de poesia, uma visão coerente e coordenada (iluminada por informações históricas pertinentes), que todavia será também sensível na sucessão dos poetas e poemas traduzidos, e postos por ordem cronológica e não por literaturas, para acentuar-se a universalidade da poesia por sobre a estreiteza das histórias literárias nacionais ou dos especialistas de uma língua só» (Sena 1971, 21).

Mesmo se lacónico, o julgamento de Sena é revelador da sua habitual penetração hermenêutica e certeiro na determinação da atitude poética e do *quid* tonal que singularizam o haicai: economia expressiva e contenção epigramática, semântica expansiva, antirretoricismo, ocultação do sujeito, preterição do *pathos*. As restantes anotações, que se encarregam de dilucidar questões de índole métrico-versificatória, não deixam de amplamente confirmar a suposição de se encontrar Sena perfeitamente familiarizado com o repertório temático e a oficina compositiva do haicai japonês. Longe de ser surpreendente, esse conhecimento é mais do que previsível num poeta que, como é o seu caso, foi também um *scholar* detentor de uma vastíssima cultura literária, alimentada de enciclopédica voracidade.

Duas vias terão plausivelmente contribuído para que Sena se acercasse das tradições poéticas extremo-orientais e, em particular, do lirismo miniatural do haicai. Por um lado, os imagistas norte-americanos e, na qualidade de sua figura tutelar, Ezra Pound irão adotar, na senda das poéticas chinesa e japonesa, o culto da dicção concentrada e da justaposição metafórica – silenciosa, mas semanticamente sobredeterminada – de imagens díspares, aliviando o poema de qualquer excrescência ornamental ou explicativa. Com efeito, se «el haiku respondía perfectamente a las pretensiones de objetividad, lenguaje coloquial, y plenitud sugerente de los imaginistas» (Rodríguez-Izquierdo 1994, 193), Pound converteu-se, na justa formulação de Paulo Franchetti, no «inventor da poesia japonesa» para o nosso tempo (Franchetti, Doi, Dantas 2012, 47). Explorando, na sequência da leitura do estudo *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, do orientalista Ernest Fenollosa,[6] as virtualidades poético-icónicas da composição ideogramática,[7] o autor dos *Cantos* irá acentuar a essencial afinidade destas com as postulações estéticas defendidas pelos imagistas. Ora, a consabida erudição anglófila de Sena fazia dele um natural conhecedor da tradição imagista. Em 1974, dá à estampa, no *Diário de Notícias*, um artigo precisamente intitulado «Imagismo», onde procede a uma «apresentação geral do movimento», texto que virá a ser republicado, quatro anos mais tarde, como anexo ao volume *Poesia do século XX*, porquanto, como aí se expli-

6 «Ezra Pound toma contacto com a poesia do Japão e da China através de um conjunto de notas e traduções de Fenollosa ainda por editar, que a viúva do autor lhe entrega em mão pouco após a sua morte em Londres, no ano de 1908 (deste conjunto faria parte o estudo publicado mais tarde por Pound com o título *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*)» (Almeida 2012, 29).

7 Como explica Discroll, «Fenollosa's emphasis on the concreteness of expression supposedly built into the style of Chinese written characters is claimed to have contributed to the development by Pound of the 'ideogramic method'. This method juxtaposes images in English poetry in pattern that mimic the way Chinese characters supposedly form their meaning from juxtaposing visual patterns representing concrete things» (*apud* Almeida 2012, 29).

ca, «o termo 'imagismo', como 'imagista', tem sido aplicado indevidamente por alguma crítica portuguesa» (Sena 2001, 71). Numa nota sobre Pound, inserida no volume *A Literatura Inglesa*, não hesitará, além disso, em sustentar que, apesar da sua exigente opacidade, os *Cantos* se contam, de pleno direito, entre «as realizações literárias mais ambiciosas no nosso século» (Sena 1989, 413).

São, por outro lado, conhecidas as relações, a um tempo cúmplices e críticas, que o poeta de *Metamorfoses* manteve com os concretistas brasileiros, também estes seduzidos, por influência do magistério de Fenollosa a que terão acesso por interposto Pound, pela escrita ideogramática.[8] Confirmando o convívio do autor com os círculos concretistas, os seus iconoclastas *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* virão originalmente a lume, em 1962, na revista concretista *Invenção* e, nesse mesmo ano, Sena não se absterá de endereçar ao grupo concretista uma «sátira amigável» (Sena 1989, 250), em forma de poema. Em «Noções de Linguística», posteriormente incluído em *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), Sena contesta, em registo derrisório, a linhagem poundiana de que os concretistas se reclamavam herdeiros, especificamente no que dizia respeito à conceção ideogramática do trabalho poético. Vale a pena transcrever a nota explicativa que Sena adiciona ao seu poema:

> Este poema parte do facto de o ideograma chinês para *palavra* significar figurativamente «fumo da boca»; e era uma sátira amigável ao Concretismo que, através de Ezra Pound, considera a criação ideogramática como uma das suas bases formais. Pound, por sua vez, foi influenciado nas suas ideias teóricas e práticas pelo ensaio *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, de Ernest Fenollosa, primeiro publicado em 1920 […] e que os sinólogos têm considerado como uma extrapolação imprópria dos reais valores fonéticos e semânticos da escrita tradicional japonesa. (Sena 1989, 250)[9]

8 Como lembra Paulo Franchetti, «o interesse da Poesia Concreta pelo haicai tem, como realizações principais, a publicação por Haroldo de Campos de dois artigos no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1958 e 1964: "Haicai: homenagem à síntese" e "Visualidade e concisão na poesia japonesa". Esses artigos […] traziam, além da exposição das idéias de Pound e da importância do haicai para a sua constituição, comentários ao texto de Sergei Eisenstein sobre a montagem (*Film form*, 1929) e exemplos de tradução de haicais clássicos japoneses, de acordo com as idéias de Fenollosa e Pound sobre o ideograma» (Franchetti 2008, 263-4).

9 Idêntica impugnação da paternidade poundiana reivindicada pelos concretistas será apresentada por Sena na «notícia biográfico-crítica» que, sobre o poeta dos *Cantos*, redige para o volume *Poesia do século XX*: «Os concretistas brasileiros, que fizeram muito para popularizar Pound no Brasil, apresentaram-no como antecipação do Concretismo, que Pound não é: o caos dos Cantos de Pound é uma sintaxe extremamente organizada que não depende da visão gráfica para o efeito e inteligibilidade do poema, e tudo nele, ou muito, é calculado ou acumulado numa apaixonada fúria que, em gran-

Seja como for, o orientalismo modernista do imagismo de Pound e dos concretistas, e, mais particularmente, o ascendente que sobre ambos os movimentos exerceu a poética minimalista do haicai, não escapou decerto a Sena e, mesmo em medida que é difícil apurar, não pode ter deixado de instigar criativamente tanto o tradutor como o poeta.

3 Sena, *tradaptador* de Bashô

Mesmo desconhecendo o critério a partir do qual Sena terá fixado o elenco de vinte haicais de Bashô que seleciona para figurar na antologia *Poesia de 26 séculos*, não parece improvável que, *doublé* em tradutor, o poeta tenha sobretudo ponderado quer o estatuto arquetípico dos textos – como acontece com o impreterível haicai da rã que, por prestígio metonímico, alcançou a condição de verdadeiro arquitexto fundador do género –, quer a sua diversidade retórico-modal, permitindo ao tradutor-adaptador – ou ao *tradaptador*, para retomar um sugestivo neologismo cunhado por Patrick Le Nestour (2013, 35-54) – ilustrar a estrutura flexuosa e a semântica reverberante do haicai. Por outro lado, agudamente consciente das propriedades formalizantes que definem o género, Sena dá conta, em nota às traduções, da medida do seu zelo métrico-versificatório:[10]

> O *haicai* é, na sua forma clássica, um poema de três versos, respectivamente de 5-7-5 sílabas. Outras variações, de ordem daqueles números de sílabas, ou de transformação de um dos valores no outro, eram permitidas. Nas traduções, respeitamos rigorosamente o número de sílabas que Bashô usa em cada verso (não contando, como se deve na metrificação portuguesa, as sílabas depois da última tónica) dos seus *haicais*. (Sena 1972, 131-2)

Os vinte haicais de Bashô que integram a seleção de Sena são suficientemente expressivos do pluriestilismo e da ductilidade poético-

de parte, depende, principalmente, da erudição que entenda todos os nexos implícitos» (2001, 441). Como bem observa Fernando J.B. Martinho, «por mais 'amigável' que fosse a sátira feita ao Concretismo no poema de *Peregrinatio*, o caso é que a nota crítico-bibliográfica redigida para *Poesia do Século XX* nos permite concluir que Sena discordava dos concretistas brasileiros quando apresentavam Pound como a antecipação das suas propostas» (2007, 148).

10 Diga-se, de passagem, que o escrúpulo na restituição da métrica original dos poemas de Bashô defendido, neste passo, por Sena não é consensualmente subscrito pelos tradutores do género poético japonês, até porque «la métrica de la poesía japonesa se basa en un sistema moraico más que en un sistema silábico, por ello, resulta erróneo afirmar que el *haiku* se constituye de sílabas» (Hernández Esquivel 2012, 76). Sobre as dificuldades levantadas por estas particularidades fonológicas e prosódicas do japonês para o tradutor do haicai, cf. Record, Abdulla 2016, 173-4.

Rassegna iberistica 45, 118, 2022, 295-310 | e-ISSN 2037-6588

-idiomática da forma, que pode oscilar entre o *sketch* descritivo e o instantâneo naturalista («Não ver tinha graça | O Fuji-Yama escondido | na névoa da chuva»), o apontamento narrativo circunstancial, devolvido com impassibilidade quase fotográfica («Um gato maltês | pela racha na lareira | foi ter com a amada»), o símile de ressonâncias animistas («Qual velha sem dentes | a cerejeira sem folhas | juvenil floresce») ou a associação inesperada e cifradamente simbólica de referentes codificados pela tradição («Mal pensas na morte | que cedo espreita: as cigarras| cantam no arvoredo»).

Dispondo, como é de regra, os versos em tercetos e sinalizando as cesuras (*kireji*)[11] presentes na frase poética japonesa original através de pontuação gráfica («Quebrando o silêncio | do charco antigo a rã salta | n'água – ressoar fundo»; «Amigos, adeus: tal como os gansos selvagens | perdidos nas nuvens»), Sena opta por uma restituição tendencialmente literalista dos haicais de Bashô, dispensando a intromissão de qualquer glosa ou adenda explicativa.

Por ser o haicai tão excêntrico à tradição poética ocidental – como o seria, por exemplo, um soneto para um leitor japonês (Albert 2001, 14) –, Sena submete os textos de Bashô a espécie de dupla tradução, em função da qual procede tanto ao seu transvase interlinguístico, como à aclimatação da sua mundivisão lírica.[12] A hiperidentidade estilística do tradutor-poeta não deixa, deste modo, de insinuar-se, com discrição variável, nas escolhas idioletais denunciadas pelas suas versões. Assim, por exemplo, a especial predileção do autor pela torção sintática – expressa na distintiva assiduidade com que o hipérbato ou a sínquese vêm transtornar, na frase poética seniana, a ordem convencional – torna-se evidente em haicais como os seguintes:

Para ver o que dá
de lavar gosto o pó do mundo
nas gotas de orvalho. (1972, 12)[13]

11 Explica R.H. Blyth que «*kireji* are a kind of poetical punctuation, or the marks *piano*, *forte*, *cresc.*, *con sordino*, in music, by which the composer of the haiku expresses, or hints at, or emphasizes his mood and soul-state» (*apud* Albert 2001, 16).

12 Como, revisitando a tese da intraduzibilidade do haicai, bem observa Sándor Albert: «le haïku japonais né d'une inspiration philosophique (zen) et ayant des connotations bouddhistes est aussi lointain de la culture poétique européenne que le sonnet est étranger à un lecteur japonais. Les traducteurs doivent donc 'traduire' le haïku non seulement dans leur propre langue maternelle, mais aussi l'adapter à leur propre poésie» (2001, 14).

13 Confronte-se a versão de Sena com as que apresentam respetivamente Joaquim M. Palma (2016) e David Landis Barnhill (2004): «escorrem as gotas de orvalho | na esperança de lavar | a sujidade do mundo» (Bashô 2016, 295); «uma minhoca ao luar | perfura uma castanha – segredo nocturno» (83); «dew trickles down: in it I would try to wash away the dust of the floating world» (Bashô 2004, 44); «at night, stealthily, | a worm in the moonlight | boring into a chestnut» (25).

e-ISSN 2037-6588

Alta brilha a lua
enquanto o verme escondido
A castanha roi. (1972, 12)

Noutros casos, a ingerência autoexpressiva do sujeito no poema, a hierarquização temporal ou causativa dos fenómenos observados ou a tentação efabulatória acusam o trabalho criativo de Sena, que não hesita em adaptar estilisticamente os textos, mesmo com prejuízo da depuração elíptica e da consubstancial abertura semântica que tornam inconfundível a dicção do haicai:

Quebrando o silêncio
do charco antigo a rã salta
n'água – ressoar fundo. (1972, 11)[14]

Fiquei aterrado
ouvindo um grilo cantar
dentro do elmo antigo (1972, 13)[15]

Como lembram Record e Abdulla,

> haiku is often thought of as 'circular', 'open-ended', 'timeless'. It is not thought of as a kind of progression through material, nor a kind of argument, which is often what underlies the rhymed couplets and quatrains of Western poetry. (2016, 182)[16]

Sena nem sempre parece disso estar consciente, projetando nos textos uma teleologia narrativa ou uma densidade gnómica totalmente estranhas ao género, neles inscrevendo uma (involuntária?) senha de identidade estilística, que os haicais que ele próprio irá compor não deixarão de confirmar.

14 «salta a rã | para dentro do velho tanque – plof!» (Bashô 2016, 85); «old pond! | frog jump-in | water's sound» (Bashô 2004, 99).

15 «um grilo | debaixo do elmo – | música aprisionada» (Bashô 2016, 189); «so pitiful – | under the helmet, | a cricket» (Bashô 2004, 99).

16 A esta diferença de lógica compositiva se poderá atribuir «un certain dédain de la part de quelques Occidentaux pour cette forme poétique: elle ignorerait le développement discursif ainsi que l'épaisseur allégorique qui confère à toutes choses naturelles ou humaines d'autres possibilités de sens, dimension somme toute cultivée par la tradition métaphysique ou théologique occidentale à laquelle la culture extrême-orientale devait rester étrangère» (Marukawa 2018, 180).

4 Sena, cultor do haicai

Na obra poética de Sena, contam-se dez textos pelo autor expressamente designados como 'Hai-Kais': uma sequência de nove integra a coletânea *40 Anos de Servidão* (1979), acrescentando-se-lhe, no volume *Visão Perpétua* (1982), apenas um texto assim denominado. Todos foram compostos na mesma data – 11-12 de janeiro de 1974 –, deixando perceber que, longe de constituírem prática de escrita regular, os haicais de Sena foram exercício de estilo irrepetível, circunscrito a dois «dias triunfais» sem sequência. Mais do que a sua natureza espúria, será talvez importante salientar que o tempo de escrita destes ensaios haicaístas dista em apenas dois anos da data de publicação das traduções de Bashô que o autor inclui na antologia *Poesia de 26 séculos*, autorizando a conjetura de que a necessidade de verter os poemas japoneses para português não terá deixado de induzir Sena à recriação de um formato poético que bem conhecia e, como antes se disse, confessadamente admirava.

Ora, como notou Paulo Franchetti, no breve estudo já citado que dedicou aos haicais de Sena, uma vez lidos os dez textos assim expressamente classificados pelo poeta, o leitor não pode deixar de se sentir algo desconcertado. Não só, como salienta ainda o mesmo ensaísta, em virtude de neles não se adotar a disposição «ocidental» dos versos em tercetos, com alternância de heptassílabos e pentassílabos (apresentando-se, antes, como dísticos e, num único caso, como uma quadra), «mas principalmente porque a quase todos falta a objetividade despojada que identificamos como essencial para a definição do gênero» (Franchetti 2013). Parece, pois, incontestável que, como justamente deduz Franchetti, «ao vincular tais textos ao gênero haikai, então, o poeta buscava outra coisa». Falta, pois, descobrir o que ela seja.

Muito pouco, à partida, parece aproximar a *poiesis* seniana da geometria tensa e disciplinada do haicai. Propendendo para o discursivismo palavroso e congeminante, o lirismo de Sena é atravessado por uma compulsão indagativa que frontalmente se opõe a essa espécie de *epoché* da razão analítica e à pura contemplação desinteressada pressupostas pelo momento-haicai. As atitudes de constante assombro perante o mundo fenoménico e de captação do instantâneo natural que, no género japonês, precedem a notação lírica, não encontram correspondência sensível na poesia de Sena, o que, aliás, seria de esperar num autor que admite que «a natureza [me] interessa se os seres humanos ou marcas humanas estão nela. De outro modo, não estou interessado nada na natureza» (Sena 2013, 441).[17] No plano re-

17 Por ser assim, esperar-se-ia que, no repertório de géneros poéticos japoneses, Sena preferisse ao *haiku* o *senryu*, até pelo caráter satírico, humorístico ou mesmo obsce-

e-ISSN 2037-6588

tórico, a tendência dilatória do verso seniano, que se espraia em incisos e circunlóquios, não podia encontrar-se mais distante da modéstia nominativa e da miniloquência *faux-naïf* do haicai.[18]

No polo oposto, contudo, é indesmentível que Sena não deixou de se sentir especialmente desafiado pelos constrangimentos temáticos ou compositivos de formas poéticas fixas ou hipercodificadas, regra geral acompanhadas de uma coerciva tradição preceptística. Entre estas, contam-se naturalmente os inúmeros géneros líricos, de ascendência clássica ou medieval, que, com assiduidade e escrúpulo mimético diversos, o autor não deixou de cultivar. As formas poéticas da cantiga e da balada, do madrigal e do vilancete, da ode e do epigrama, da elegia e do soneto – e o inventário está longe de ser exaustivo – encontram-se todas amplamente representadas na obra poética de Sena, em composições cujos títulos, de tipo explicitamente remático, não deixam dúvidas sobre a intenção taxinómica do autor e a filiação genológica dos textos, numa sedução evidente pelo exercício do *pastiche* culto que, no seu caso, parece sempre ter entendido como instigante repto criativo.

Quando instado a esclarecer, em entrevista, as razões da escolha, em *As Evidências* (1955), da forma canónica do soneto, sustenta Sena:

> não penso que haja uma diferença tão grande entre a forma fixa e a forma livre da poesia, desde que em ambos os casos se trate realmente de poesia. A liberdade também pode consistir nisto, em escolher, se se quiser, uma forma fixa como modo de expressão. (2013, 270)

Esta liberdade constrangida foi já, ainda a propósito do soneto, muito justamente salientada por Fernando J.B. Martinho, para quem

> a aceitação da disciplina do soneto por Sena […] não implica uma sua sacralização, e consequentemente […] uma subordinação aos esquemas da cultura de que a ordem do soneto seria um reflexo,

no de muitos dos textos que nele se integram. Como explica Catarina Nunes de Almeida, «em termos genéricos, o *haiku* privilegia a presença da natureza, o que o torna indissociável das referências sazonais; ao passo que o *senryu* privilegia sobretudo a natureza humana e os seus cambiantes, sem trazer para a composição as estações, e podendo usufruir, do ponto de vista estilístico, dos mais diversos 'artifícios' (incluindo a metáfora, a personificação e o símile)» (2012, 114). Observa ainda a mesma autora que «quando regressamos aos poetas ocidentais cultores do *haiku*, entendemos de imediato que, no fundo, estamos perante uma amálgama destes dois géneros ou, se preferirmos, uma oscilação mais ou menos casual de preceitos» (115).

18 Como observa Stephen Reckert, «a contracção da sintaxe pela eliminação de conexões lógicas, que obriga e poeta a confiar na capacidade do leitor para extrapolar intuitivamente a linha do pensamento sem que este seja explicitado, é mais um método habitualmente adoptado pelo haiku para significar mais do que aquilo que diz» (1995, 14).

> antes muitas vezes significa precisamente uma forma de minar o sistema e, assim, dessacralizá-lo por dentro. (Martinho 2017a, 43)

Estas palavras poderiam, sem alteração de monta, ser usadas para descrever a atitude ambivalente com que Sena se acerca da forma do haicai: se, por um lado, insiste, através de um deliberado gesto de titulação, em reivindicar para os seus textos a linhagem do género clássico japonês, em que, de resto, só muito livremente se inspira (respeitando, quase exclusivamente, a concisão epigramática que é sua marca distintiva), por outro, ignora sobranceiramente das suas leis estrófico-versificatórias e quase todas as convenções que lhe conferem reconhecível identidade poética, como o *kigo*, a marca lexical alusiva à estação do ano, à semelhança do que acontece no texto a seguir reproduzido:

> Para encontrar-se o acaso
> Ai quanto caminhar! (1989b, 140)

Como já sublinhou Franchetti, é precisamente o seu teor puramente abstrato, desprovido de qualquer vestígio referencial ou informante espaciotemporal instanciador, que afasta este texto do haicai, aproximando-o bastante mais da agudeza lapidar do paradoxo ou da concisão sapiencial da máxima filosófica. Na realidade, a flagrante confinidade dos haicais senianos com outros formatos poéticos breves ou brevíssimos explica que quase nada permita distingui-los, por exemplo, dos abundantes dísticos e epigramas que encontramos na restante obra poética do autor e de que abaixo se apresentam, a título exemplificativo, alguns exemplos:

> De que tristeza me farei liberto,
> se a liberdade me atraiçoa em tudo? (1989a, 121)
>
> Imaculada – branca –
> – silenciosas – triste –
> – quem me garante é treva onde não haja luz? (1989a, 122)
>
> O sol nasce nas folhas de altos ramos
> hialina cor que à delas escurece. (1989c, 140)

Assim, se, no âmbito das multímodas relações de natureza transtextual ilustradas pela poesia de Sena, os haicais podem, em parte, integrar-se, como propõe Fernando J.B. Martinho, na categoria dos textos «*à maneira de*», por serem «feitos em obediência à concentração expressiva que as convenções do género exigem» (2017b, 71-2), a simples observância da brevidade não é, em qualquer caso, suficiente para nos fazer esquecer o atrito semântico e o desacerto formal que afastam modelo e decalque.

e-ISSN 2037-6588

Regressemos, pois, aos pseudo-haicais de Sena para lembrar que, em alguns deles, a intromissão destoante do tema erótico – proscrito no haicai clássico, por dever ser antes relegado para outros géneros poéticos, como o *senryu* ou o *tanka* – se compagina nitidamente com «um dos ângulos mais salientes da poesia seniana» (Carlos 1999, 167), numa demonstração clara do processo de ressemantização autocêntrica a que o autor submete o género, modelando-o à contraluz da sua própria poética:

Roupa que se abre e cai:
surpresa; ou muito ou pouco. (1989b, 140)[19]

No escuro cresce o amor
que só nocturno se ama. (1989b, 140)

Que Sena reinventa o haicai à sua imagem e semelhança, convertendo-o em molde formalizante com função autoexpressiva, parece-me indesmentível. Não surpreende, portanto, que, ao contrário da ocultação do sujeito cognoscente e sentiente, preceituada pela poética impessoal do haicai, a subjetividade do eu lírico se inscreva, com destoante despudor narcísico, no plano da enunciação:

Tem chovido bastante: insuportável tempo.
Na noite do quintal, o sapo canta. (1989b, 140)

Conversam como ao longe
não comigo.
Se comigo falavam
cansar-me-iam. (1989b, 140)

Se, no primeiro poema, como já observou Paulo Franchetti, a «notação subjetiva», comunicada pelo adjetivo de evidente coloração emocional «insuportável», inviabiliza a desejável dissolução do eu na captação do instante, no segundo, torna-se, por seu turno, conspícua a participação afetivo-cogitativa do sujeito observador. Esta polarização narcísica do enunciado, mais comprometido com a ex-

19 Confirmando essa mesma dinâmica ressignificante da forma poética do haicai – que, desse modo, passa acolher linhas temáticas coesivas da restante poesia de Sena, com destaque para a questão erótica–, são de salientar as evidentes semelhanças deste dístico com o poema «Despir alguém», de *Conheço o sal… e outros poemas* (1974): «Despir alguém peça por peça? Não. | Antes apenas mal despir abrindo | entradas e saídas para o corpo, | ou ver despir-se alguém rapidamente, | perto de nós a desnudar-se inteira | a carne sempre tímida e discreta.| | Num caso, as mãos, e noutro os olhos, | são quem primeiro rende o que entrevisto | assim se toca ou não se toca nada. | Ardor nas duas vezes mas diverso: | e quanto se possui numa ansiedade | diversamente queima o sempre igual| | amor de uma nudez que amor descobre» (Sena 1989a, 216).

periência pessoal e intransmissível do eu poético do que com a observação do mundo fenoménico, afasta nitidamente a sensibilidade destes textos do amor por todas as coisas criadas de que se alimenta o haiku clássico.

A natureza obliquamente autorreflexiva de alguns haicais de Sena, distanciando-os embora dessa arte «não intelectual, sempre concreta e antiliterária» (Paz 1996, 163) do género clássico, não deixa de aproximá-los do «meta-haiku», de que Catarina Nunes de Almeida encontrou abundantes exemplos na poesia portuguesa contemporânea. Em rigor, não se trata, nos exemplares senianos do género, de refletir «sobre a sua [do haicai] própria construção e natureza», mas nem por isso eles deixam de poder ser lidos como «artes poéticas microscópicas», como as que se encontram condensadas nos dois textos seguintes:

Sentado, escreve e lembra
imagens que não viu. (1989b, 141)

Um pássaro canta: não tem voz
que só cantar dos outros ele imita. (1989c, 192)

Tematizando o encontro dialético entre memória e invenção que catalisa o trabalho lírico, o primeiro dístico inscreve-se na profusa reflexão de Sena em torno da fenomenologia da criação. No segundo, a inclinação metapoética, embora menos pronunciada, permite nele reconhecer uma reflexão veladamente satírica, desferida contra o mimetismo servil e o psitacismo reverencial de alguns dos seus pares poéticos.

Ficamos, assim, reduzidos a um haicai, aquele que Franchetti considera manter mais convincente parentesco com o género matricial:

O mar se alonga ao longe tão sereno,
no temporal, há pouco, era mais curto. (1989b, 140)

Uma vez tornado evidente o processo de *misreading* criativo que Sena empreende da tradição do haicai, compreende-se que seja vã a tentativa de, nos seus textos, encontrarmos uma realização modelar do género poético de que se apropriou sem, contudo, nunca verdadeiramente ambicionar replicá-lo. Num processo que evoca a 'haikaização' que Raymond Queneau praticou sobre os poemas de Mallarmé (Chevrier 1998, 112-26), poderia bem afirmar-se que Sena *haikaíza* a poesia do próprio Sena.

5 «Um ritmo a três compassos, mais do que regras tensas»

Numa crónica recente, publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, o escritor Gonçalo M. Tavares descreve, nos seguintes termos, aquele que apresenta como o seu «projeto»:

> Eis o projeto: escrever haikus, não direcionados para a natureza como dita a tradição; virados sim para a técnica e para a História, para o mal, para a guerra e para o gesto simples ou decisivo.
> Um ritmo a três compassos, mais do que regras tensas. (Tavares 2020)

Com os devidos descontos e adições, não foi, anos antes, também este o projeto de Sena?

Bibliografia

Almeida, A.C.D.N. de (2012). *Migração Silenciosa. Marcas do Pensamento Estético do Extremo Oriente na Poesia Portuguesa Contemporânea* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Bashô, M. (2004). *Basho's Haiku. Selected Poems by Matsuo Basho*. Trad. de D.L. Barnhill. Albany: State University of New York Press.

Bashô, M. (2016). *O eremita viajante [haikus – obra completa]*. Trad. de J.M. Palma. Lisboa: Assírio & Alvim.

Carlos, L.A. (1999). *Fenomenologia do Discurso Poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras.

Chevrier, A. (1998). «Du sonnet au haïku: les origines de l'haï-kaïsation chez Raymond Queneau». *Formules*, 2, 112-26.

Franchetti, P. (2008). «O haicai no Brasil». *Alea*, 10(2), 256-69.

Franchetti, P. (2013). «Os haikais de Jorge de Sena». *Ler Jorge de Sena*, 29 de maio. http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/traducao/jorge-de-sena-e-os-haika/.

Franchetti, P.; Doi, E.T.; Dantas, L. (2012). *Haikai. Antologia e história*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

Gomes, J.A. (2015). «De Bashô a Leminski: o caso dos haiku de guerra». *Forma Breve*, 12, 235-48.

Hernández Esquivel, C.E. (2012). «Haiku: tradición poética de Japón». *La Colmena*, 73, 75-9.

Le Nestour, P. (2013). «Traduire le haiku? Des lustres de coups fourrés». Brock, J. (dir.), *Les tiges de mil et les pattes du héron. Lire et traduire les poésies 1*. Paris: CNRS Éditions, 35-54.

Martinho, F.J.B. (2007). «Pound e a poesia portuguesa contemporânea». *Diacrítica*, 21(3), 145-62.

Martinho, F.J.B. (2017a). «Os sonetos de Jorge de Sena». *Jorge de Sena «Aqui no Meio de Nós»*. Lisboa: Edições Colibri, 40-54.

Martinho, F.J.B. (2017b). «*Leituras* na poesia de Jorge de Sena». *Jorge de Sena «Aqui no Meio de Nós»*. Lisboa: Edições Colibri, 55-73.

Marukawa, S. (2018). «Deux haïkus de Bashô (étude comparative de quelques traductions françaises)». *Meta*, 63(1), 178-96.
Paz, O. (1996). «A Poesia de Matsúo Bashô». *Signos em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 155-67.
Reckert, S. (1995). «Bashô e a arte do inacabado». *Uma rã que salta. Homenagem a Bashô*. Porto: Editora Limiar, 6-15.
Record, A.K., Abdulla, A.K. (2016). «On the Difficulties of Translating Haiku into English». *Translation and Literature*, 25, 171-88.
Rodríguez-Izquierdo, F. (1972). *El haiku japonés. Historia y traducción*. Guadarrama: Publicaciones de la Fundación Juan March.
Sena, J. de (1971). *Poesia de 26 séculos*. Vol. 1, *De Arquíloco a Calderón*. Porto: Editorial Inova.
Sena, J. de (1972). *Poesia de 26 séculos*. Vol. 2, *De Bashô a Nietzsche*. Porto: Editorial Inova.
Sena, J. de (1989a). *Poesia-III*. Lisboa: Edições 70.
Sena, J. de (1989b). *40 Anos de Servidão*. Lisboa: Edições 70.
Sena, J. de (1989c). *Visão Perpétua*. Lisboa: Edições 70.
Sena, J. de (2001). *Poesia do século XX. De Thomas Hardy a C.V. Cattaneo)*. 3a ed. Porto: Edições Asa.
Sena, J. de (2013). *Entrevistas 1958-1978*. Lisboa: Guimarães.
Tavares, G.M. (2020). «Projeto». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 40(1302), 32.
Teixeira, C.A. de B. (2014). *A recepção da poesia japonesa em Portugal* [tese de doutorado]. São Paulo: Universidade de São Paulo-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

El Premi Nobel de Literatura en la cultura catalana
Mig segle de debats entorn de la possibilitat d'un guardonat català (1971-2021)

Jordi Marrugat
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract This article proposes an analysis of some of the discourses that have taken place in Catalan literature on the Nobel Prize from the end of the Franco regime to the present day. These are discourses that function as a mirror of the situation of Catalan culture during the last fifty years. They reflect two major attitudes: the desire to build a 'normal' Catalan culture and the humorous distancing from this ideology of normalisation.

Keywords Catalan culture. Catalan literature. Nobel Prize. Normalisation. Literary polemics. Frankfurt Book Fair. Quim Monzó.

Sumari 1 Introducció. – 2 El Nobel i la ideologia de la normalització. – 3 L'escepticisme humorístic i distanciat. – 4 Conclusió.



Peer review
Submitted 2021-09-24
Accepted 2022-10-07
Published 2022-12-16

Open access



Citation Marrugat, J. (2022). "El Premi Nobel de Literatura en la cultura catalana. Mig segle de debats entorn de la possibilitat d'un guardonat català (1971-2021)". *Rassegna iberistica*, 45(118), 311-330.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/007

1 Introducció

Estatuït el 1895 en el testament d'Alfred Nobel i concedit per primera vegada el 1901, el Premi Nobel de Literatura és divulgat en els mitjans de comunicació com el màxim reconeixement internacional de l'àmbit de les lletres. L'elecció del premiat no ha estat mai exempta de discussions que, tanmateix, no n'han disminuït la cobejança ni la fama. Això ha fet que sorgissin idees, sovint equivocades, sobre el seu funcionament. Tal com han explicat a bastament Gallén i Nosell (2011) i Nosell (2020) en estudiar les candidatures de Guimerà i Carner, el guardó el concedeix l'Acadèmia sueca mitjançant el dictamen del Comitè Nobel, fet a partir d'una llista de candidats per a la qual accepta nominacions. Aquestes poden provenir de persones o institucions acadèmiques i d'associacions culturals o d'escriptors, però en cap cas d'institucions polítiques –i actualment poden consultar-se en la base de dades penjada al web oficial del Premi Nobel–.[1] És un funcionament que intenta mantenir-se del tot independent de criteris i pressions de qualsevol mena, però que, evidentment, no està exempt de les condicions culturals globals –com pot ser el desconeixement de l'autèntic valor d'una literatura demogràficament menor i sense poder estatal com la catalana–, a banda que els individus dels quals depèn, per descomptat, poden tenir interessos personals i polítics ben marcats –tal com han demostrat diversos escàndols recents (Brown 2018)–.

Malgrat les discussions, els debats i els escàndols, però, el prestigi internacional del guardó no sembla disminuir. És per això que, durant el franquisme, es va considerar oportú optar amb la màxima força al premi, que hauria suposat un gran reconeixement internacional per una llengua, una literatura i una cultura perseguides. Així va néixer la candidatura de Carner (Subirana 2000, 211-34; Nosell 2020). A partir dels anys setanta, la possibilitat d'obtenir aquest guardó per a un escriptor català no fou menys cobejada en el sistema literari nacional. I ha generat, fins als nostres dies, debats molt intensos que no sempre han partit del coneixement del procés de concessió, però que, en canvi, sempre han mostrat aspectes clau de la construcció de la cultura catalana de l'època. El present article proposa l'anàlisi d'alguns d'aquests debats. Sorgeixen de dues grans actituds: l'anhel de construir una cultura catalana 'normal' i el distanciament humorístic d'aquesta ideologia de la normalització –dues actituds que, a grans trets, poden identificar-se amb les que

Aquest article s'ha dut a terme en el marc del Projecte de Recerca *PAPCAT – Usos i Transformacions dels Gèneres Paraliteraris en la Literatura Catalana de la Postmodernitat* (PID2021-122535NB-I00).

1 https://www.nobelprize.org/nomination/archive/list.php?prize=4&year=1985.

Víctor Martínez-Gil (2006) va establir per al conjunt dels escriptors postmoderns denominant-les: «desheretats i solidaris» i «posar bigotis a la Gioconda»–.

2 El Nobel i la ideologia de la normalització

Després de la fallida candidatura de Carner al Premi Nobel i amb la progressiva fi del franquisme, els discursos culturals de resistència que imperaren entre els anys quaranta i seixanta començaren a donar pas als discursos de normalització. Calia que la literatura catalana esdevingués 'normal', idea ambigua que, en general, pot dir-se que feia referència a la voluntat de fer-la homologable en tots els seus aspectes a qualsevol literatura occidental amb estat propi. Això implicava la necessitat d'obtenir un Premi Nobel ara ja no tant per motius de construcció nacional (Guimerà) o de reconeixement universal davant l'extermini cultural (Carner), sinó perquè totes les literatures 'normals' són reconegudes internacionalment en la competició –i l'obtenció ocasional– d'aquest guardó. Es tracta d'una mena de discursos que, tanmateix, no abandonen mai del tot el vincle amb els resistencialistes ja que es fan càrrec de la idea que l'assoliment d'aquesta normalitat és una lluita per la supervivència que sovint es du a terme contra un poder estatal, Espanya, que, en efecte, tant al final del franquisme com, en graus diversos, durant la restauració monàrquica, assumeix la mateixa ideologia normalitzadora en recorregut simètricament invers –es proposa impedir qualsevol reconeixement de la llengua i la literatura catalanes com a fenomen 'normal' equiparable a les castellanes–. Fou aquesta ideologia de la normalització, visible en diverses formalitzacions al llarg de tot el segle XX, el que a partir dels anys vuitanta informà el projecte de normalització del govern de la Generalitat de Catalunya restaurada, concretat en diverses campanyes, lleis i iniciatives.

És una de les veus més emblemàtiques de la cultura de la resistència la que pot servir com a exemple inicial d'aquesta ideologia de la normalització aplicada al Nobel. Davant la concessió del Nobel a Pablo Neruda el 1971, i precisament poc després de rebre el segon Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, Joan Oliver va escriure un article en què, després de l'elogi al poeta xilè i la crítica al funcionament del premi suec en tant que reafirmació de l'statu quo, exclamava: «els catalans necessitem un Nobel! Fora el camí més ràpid i més eficaç per a promocionar (!) la nostra llengua i la nostra literatura». I és evident que aquest «promocionar» té un doble sentit resistencialista i normalitzador. Oliver també retreia les ocasions perdudes de Guimerà («intervingué Madrid i la grossa ens fou escamotejada») i Carner («que era un Nobel impecable i indiscutible», la promoció del qual «costà molta feina i no pocs diners. Tot debades») (Oliver 1971).

L'article d'Oliver, doncs, contenia ja en germen tots els elements ideològics i retòrics recurrents dels discursos sobre el Nobel i la literatura catalana fins als nostres dies: resistència, recerca de la normalitat o l'homologació mitjançant la promoció, denúncia del funcionament dels premis per influència diplomàtica i els casos de Guimerà i Carner evocats amb to desenganyat o queixós.

Accentuant els dos darrers aspectes, el 1976 Josep-Francesc Valls publicà un reportatge ben directament titulat «La gent del Nobel contra la cultura catalana», en el qual denunciava la inexistència de premis Nobel més enllà de les llengües demogràficament majors i de les nòrdiques. Entrevistava el secretari de la Fundació Nobel, Karl Ragnar Gierow i li retreia: «Li sembla que Espriu, per exemple, no ha assolit fama universal com a poeta, tot i haver estat traduït a tants idiomes?». Gierow responia: «L'especialista del Comitè que s'encarrega del català coneix la vàlua d'Espriu». Valls confessa no haver trobat cap especialista en català, però sí l'acadèmic entès en literatures hispàniques Artur Lundkvist, traductor d'Aleixandre i Borges amb el qual, tanmateix, Valls es veu obligat a parlar en anglès per poder-s'hi entendre. I afirma: «No crec realment que Espriu tingui possibilitats per al Nobel. És un bon poeta i té traduïda al suec *La pell de brau*. Espriu només té interès per als catalans. No és universal. No pot comparar-se, per exemple, a Aleixandre». I la mateixa opinió li mereixen Foix, Oliver i Pla. «L'únic que li puc dir», afirma finalment, «és que Porcel és una bona promesa».

No obstant les declaracions de Lundkvist i les conclusions de Valls –que descobreix «en algun dels seus col·laboradors predilectes del moment, de parla castellana, una forta aversió per les literatures minoritàries de la península ibèrica»–, Espriu fou l'aposta catalana majoritària durant els anys setanta i vuitanta per al Nobel. I no sembla casualitat que encarnés els dos aspectes del discurs normalitzador contemporani: una vinculació resistencialista i una obra 'normal', en el sentit que era percebuda com a temàticament universal, qualitativament a l'alçada de qualsevol gran autor occidental i prou traduïda a diverses llengües.

De fet, fou des dels nuclis originàriament resistencialistes que es consolidà una possible candidatura d'Espriu al Nobel amb l'objectiu de contribuir a la normalització del sistema literari català. D'una banda, el mateix Jordi Pujol va portar la candidatura en persona a Suècia. Ell mateix explica que «a més de defensar la qualitat indubtable d'Espriu, jugàvem la carta de la llengua minoritària perseguida i l'escriptor antifranquista». Les consignes, doncs, feien referència a la resistència lingüística i política i a la normalitat literària (Pujol 2010, 210-13; Andreu 2015). Més endavant fou Maria Aurèlia Capmany qui, com a presidenta del Centre Català del PEN, responent a la invitació de l'Acadèmia sueca, el gener del 1980 i el del 1981 va escriure-hi per proposar Espriu per al premi (Broch 1992). La retòrica

e-ISSN 2037-6588

de la carta del 1980 deixa clars els termes resistencialistes amb què encara es pensa l'accés a aquest premi, alhora que els dèficits que la ideologia normalitzadora es proposa pal·liar.

Mort Espriu el 1985, l'interès de la cultura catalana pel Nobel com a part de la voluntat normalitzadora no va pas disminuir. Diversos articles anaren insistint en la qüestió i començaren a sonar com a possibles candidats els noms de Porcel i Calders. Se'n feu ressò Pilar Rahola (1987) fent explícit de manera directa i vehement el discurs de la normalització:

> Necessitem el Nobel, en això estem tots d'acord. I ens cal fer-ho bé per a aconseguir-lo. […] Si realment ens cal el Nobel i si realment «ho hem de fer bé», hem de començar a treballar amb autors mínimament joves, amb una producció sòlida i ensems poc qüestionable, i amb els quals s'ha de fer una campanya de promoció externa que tingui visió de futur. Vull dir, que no ens faci por que l'autor se'ns mori cada any que el presentem. No podrien les institucions assumir part de les despeses que implicaria aquesta mena de cursa cap al Nobel? Traduir-los, traduir-los, traduir-los i anar creant un cert ressò. […] Hem de començar a jugar fort. O això, o continuem jugant a nens grans amb camisa ampla.

El Nobel era una qüestió nacional de la qual, doncs, s'havien de fer càrrec les institucions públiques, la política, com a part del projecte normalitzador. Aquest «jugar fort» comporta deixar de ser uns «nens» per passar a competir a les Olimpíades, és a dir, amb les llengües i literatures 'normals' que tenen un estat al darrere.

La preocupació pel Nobel era intensa i persistent precisament perquè la percepció generalitzada era que contribuiria enormement a la normalitat cultural. El novembre del 1987, el primer número de la revista *Lletra de canvi* duia el tema a la coberta. El col·lectiu Joan Orja (Josep Anton-Fernàndez, Oriol Izquierdo i Jaume Subirana) hi dedicava un article d'opinió en què, d'una banda, es distanciava de la vindicació del Nobel, malgrat que, de l'altra, assumia plenament la ideologia normalitzadora en celebrar que els nous candidats catalans fossin narradors, no poetes, i, per tant, autors de major repercussió social capaços de crear un públic enllà de l'alta cultura –era l'actualització d'un reclam que s'havia fet sota formes diverses de manera recurrent al llarg de tot el segle XX–:

> Encara hi deu haver algun ciutadà de seny que consideri fonamental per a la supervivència de la nostra cultura, ara i sempre amenaçada, fer realitat la vella aspiració d'obtenir un Nobel català. Ara bé, enterrades les grans glòries nacionals, morts Espriu i Foix i fins i tot Vinyoli i Pere Quart, acabades les patums i els oracles de la pàtria, qui serà prou digne de representar-nos? No

e-ISSN 2037-6588

> costa gaire d'imaginar la perplexitat i l'escepticisme que les candidatures proposades pel Pen Club d'aquí han despertat en el tal ciutadà de seny; jo, en canvi, me n'he felicitat. Perquè els noms de Miquel Àngel Riera, Baltasar Porcel i Pere Calders són una aposta contra una maledicció pròpia de la societat d'aquest segle: donar a la poesia rang d'art nacional i suposar que, de narrativa, no en tenim ni ens cal. I, d'altra banda, la selecció implica un notable canvi d'estratègia. Es deixa de magnificar la hipotètica possibilitat de difusió que representaria el Nobel (que parlin els nigerians, i diguin quants compatriotes han exportat gràcies a Wole Soyinka) i es trien autors amb un mínim de projecció. (Orja 1987)

Joan Orja comença distanciant-se irònicament dels desitjos d'obtenció del Nobel, però ho fa com a correcció del projecte de normalització, no pas com a denúncia i bandejament d'aquest. Naixia com la consciència autocrítica de la mateixa ideologia normalitzadora.

Dos anys després, Blanca Lunas (1989) publicava a *El Temps* el reportatge significativament titulat «Com es promou un Nobel català» en el qual, després de situar els casos de Guimerà, Carner i Espriu com a antecedents històrics, donava notícia de les mobilitzacions recents de la Generalitat de Catalunya per aconseguir un Nobel català. De fet, dona peu al reportatge la visita a Catalunya del membre de l'Acadèmia sueca Knut Ahnlund, substitut, des del 1983, de Lundkvist, juntament amb Ernest Dethorey, periodista mallorquí exiliat a Suècia des de la Guerra Civil. Els candidats catalans proposats a l'Acadèmia sueca per rebre el guardó eren Calders, Porcel i Pere Gimferrer, els dos darrers dels quals, a més, s'hi havien posat en contacte i havien assistit a diversos actes per donar-s'hi a conèixer. Lunas conclou: «Un Nobel per a la literatura catalana és un suport no només per a l'autor premiat, sinó per al conjunt de les lletres catalanes, amb tot el prestigi i desprestigi que el Premi implica». D'aquesta manera demostra la importància que no només ella, sinó el setmanari, dona al premi en tant que part del procés de normalització. De fet, la coberta d'*El Temps* del 15-21 d'octubre del 1990 era dominada per una fotografia de Calders i el titular: «Segons una enquesta d'*El Temps* / Pere Calders: / Premi Nobel / de literatura». Era el tema destacat. Sota el titular «¿Un Nobel impossible?», Pere Martí (1990) exposava els resultats d'un «sondeig» recorrent un cop més a tots els llocs esdevinguts comuns d'aquesta qüestió: els casos de Guimerà, Carner i Espriu; la manca d'un estat que normalitzi la situació lingüística i literària; la persistència a obtenir-lo, malgrat tot, perquè «per la nostra literatura s'ha dit sovint que el premi significaria un augment del seu prestigi internacional i alhora una ajuda per la normalització cultural dels Països Catalans». En la seva columna d'opinió paral·lela, Jordi Sarsanedas (1990) insistia en la funció normalitzadora de la possible obtenció d'aquest premi:

> Ens fora útil per donar suport a la nostra presència dins el panorama internacional. I del reforçament d'aquesta presència, n'esperaríem, entre altres coses, que tingués una influència positiva i ben útil damunt la situació d'aquí mateix.

Aquesta ideologia de la normalització es va fer fortament present de nou en el tombant de segle amb motiu d'un altre possible candidat català al Nobel. El 1998, el Govern d'Andorra va proposar Miquel Martí i Pol per optar al premi.[2] S'hi anaren sumant ajuntaments de tots els Països Catalans fins que el 6 de maig de 2000 la comissió de política cultural del Parlament de Catalunya va aprovar per unanimitat presentar a aquesta institució una proposició no de llei que va fer que el 15 de maig de 2000 s'hi aprovés la «Resolució 183/VI del Parlament de Catalunya, sobre la proclamació del poeta Miquel Martí i Pol com a candidat de la literatura catalana al premi Nobel».[3] Aquesta instava «les diverses entitats catalanes –acadèmiques i associacions d'escriptors i editors–, perquè el tinguin en compte en la presentació anual dels seus candidats a l'Acadèmia Sueca». No cal dir que la proposta contenia, de nou, un fort vincle amb la ideologia resistencialista –evident en l'obra d'un poeta de fort contingut reivindicatiu que havia quedat marcat pel realisme històric– i amb el projecte governamental de normalització des del moment que era una empresa política, no literària. De fet, això donà peu a diverses crítiques que consideraren la proposta fins i tot un error contraproduent en tant que l'Acadèmia sueca no accepta nominacions d'origen polític –tal com recordava immediatament *La Vanguardia* en informar de la notícia (Redacción y corresponsal 2000)–. Probablement, el rebuig més frontal va venir de Xavier Bru de Sala, que va titular la seva columna del 25 de maig de 2000 «Nobel al ridícul català». Era una dura càrrega contra aquesta decisió política, feta, no obstant això, des de la seva mateixa ideologia normalitzadora, ja que situava la votació del Parlament de Catalunya davant la impossibilitat que se'n pogués produir una de semblant a Alemanya, els Estats Units o França. Catalunya, doncs, no era normal i, per tant, era «una merda de país sense remei». Aquest fet provocà també un reportatge més moderat de Pau Vidal en què es repassaven de nou els fracassos de Guimerà, Carner i Espriu, i es donava notícia del rebuig de Josep Pla al fet que l'Acadèmia de Ciències Veterinàries hagués volgut impulsar la seva candidatura el 1977.

Des dels anys setanta, doncs, el Nobel de Literatura es va convertir en motiu recurrent d'articles periodístics i discursos polítics en tant que necessitat per a la plena consecució d'una anhelada 'norma-

2 https://miquelmartiipol.cat/autor/cronologia/.

3 https://www.parlament.cat/web/activitat-parlamentaria/resolucions/index.html?p_pagina=1&p_fw=.

litat' ideal. I quan la cultura catalana va ser la convidada a la Fira de Frankfurt l'any 2007, el miratge va ser complet. Després de l'èxit de vendes de Jaume Cabré i Maria Barbal a Alemanya, del triomf esclatant del discurs inaugural de Quim Monzó i, un cop més, de la presència internacional destacada de Baltasar Porcel amb el seu discurs de cloenda, les mirades al fenomen des dels Països Catalans van fer que semblés que s'havia creat l'ambient internacional necessari perquè un d'aquests escriptors rebés el Nobel en breu.

De fet, des que s'havia sabut la invitació a Frankfurt de la cultura catalana, els discursos del projecte normalitzador havien assumit que el Nobel n'era un possible objectiu final. Així ho expressà Àlex Susanna (2004) en un article en què considerava la invitació de la cultura catalana a la Fira del Llibre de Guadalajara el 2004 i a la de Frankfurt el 2007 com una ocasió immillorable per assolir el preuat Nobel català, «el màxim reconeixement internacional que podria assolir la nostra literatura. Ara que s'ha aconseguit el difícil objectiu de Frankfurt, ¿per què no tornem a aplicar un mínim de capacitat estratègica per fer possible el desembarcament a Estocolm?». Poc després de la inauguració, la ideologia de la normalització escalfava l'ambient: «quan una cultura ha de sobreviure enmig de moltes dificultats, és una alegria trobar-se entre la normalitat. Saber que també comptes per als altres, que existeixes als seus ulls» (Janer 2007).

El 9 d'octubre de 2007, Monzó inaugurà la Fira amb un discurs que va sorprendre alemanys i catalans, i, tot seguit, l'enviada especial de *La Vanguardia* a Frankfurt, Rosa Maria Piñol (2007), en titulava i subtitulava la crònica: «¿Es el nuevo premio Nobel? El discurso inaugural hace de Quim Monzó una estrella mediática y satura su agenda». Aquesta nova il·lusió que s'estava fent possible un Nobel català –destinat probablement a Monzó– formà part de l'eufòria general que institucions i mitjans de comunicació demostraren aquells dies. Magí Camps (2007) insistia en la qüestió en tancar la fira. I explicitant la ideologia de tots aquests discursos, Ramon Tremosa (2007) valorava així l'efemèride: «la presència catalana a la Fira de Frankfurt ha estat potser la millor que podia ser: normal; ni reivindicativa, ni acomplexada, ni estel·lar ni apocada, sinó normal».

El 2017, Xavier Aliaga recuperava el tema des d'*El Temps* amb un reportatge que començava fent la història de rigor de les relacions catalanes amb el guardó –Guimerà, Carner, Espriu–, considerant una «anomalia» que no hi hagués cap premiat català. A continuació, entrevistava diverses personalitats del món de les lletres situant la qüestió en el mateix punt mort de les darreres dècades i com un problema referit al projecte de normalització en tant que es considera una «anormalitat» i «un premi que legitimaria la nostra literatura»:

> Han passat gairebé tres dècades [des que *El Temps* publicà un reportatge com aquest, el de Lunas 1989]. El debat se situa en uns

> termes semblants i, malgrat tot, sorgeix de nou, periòdicament. 'És un tema recurrent, que encara surt, perquè hi ha aquesta anormalitat: som una cultura secular, molt antiga, amb autors de prestigi, i no tenim aquest reconeixement', diagnostica Laura Borràs.

No obstant això, el desmenjament respecte de la qüestió de dos dels entrevistats, Bernat Puigtobella i Xavier Pla, era ja indicatiu d'un cert desengany o, fins i tot, cansament amb la qüestió: ambdós plantegen altres vies que consideren més efectives per a la normalització de la presència del català entre el públic lector. I, de fet, el reportatge, després de considerar els índexs de vendes de diversos Nobel de Literatura recents, conclou, de manera contrària al reportatge de Lunas i desfent una mica el miratge normalitzador de la qüestió, que «l'impacte d'un Nobel té efectes estrictament individuals, sobre l'autor que guanya el premi i no sobre una cultura» (Aliaga 2017, 64).

Al llarg de tot aquest recorregut de mig segle, Espriu, Calders, Rodoreda, Porcel, Gimferrer, M.A. Riera, Martí i Pol, Jesús Moncada, Monzó i Cabré han estat els escriptors proposats, amb més o menys insistència i esforços, pel PEN Club, pel Parlament de Catalunya o per diverses entitats acadèmiques, o bé impulsats pels mitjans de comunicació. També, però van renunciar-hi immediatament, J.V. Foix (Gimferrer 1995, 211-14) i Josep Pla (Vidal 2000). Cap d'ells ha obtingut el Nobel de Literatura. Dona això la raó als escèptics en els debats sobre la qüestió?

3 L'escepticisme humorístic i distanciat

En el seu sondeig sobre el Nobel del 1990, Pere Martí, malgrat que «la majoria d'escriptors consultats valoren la importància del premi i coincideixen en la seva repercussió positiva sobre la nostra literatura», recollia també les veus dissidents que es mostraven contra la idea que el guardó servís a cap mena de normalització del català. Ferran Torrent declarava que el Nobel «és una obsessió estúpida, és una qüestió de màrqueting on els motius polítics estan per sobre dels literaris. Amb Nobel o sense, el català continuarà estant tan fotut com ara». Ja uns anys abans, Mercè Rodoreda havia desfet el miratge:

> El Premio Nobel no se concederá nunca a un catalán, porque Catalunya pesa poco, es el mal de los países pequeños. No sé si hago bien en decir eso, porque hay gente que todavía cree en esas cosas y a lo mejor se sienten heridos por mis palabras. (Carol 1982)

Davant la recurrència amb voluntat normalitzadora a la qüestió del Nobel, la veu més permanentment escèptica amb la qüestió fou la de Quim Monzó. De fet, la seva obra periodística dirigeix moltes críti-

ques a actuacions polítiques i institucionals implantades en el marc del projecte de normalització (Colom-Montero 2021). Monzó denuncià iniciatives com la difusió de l'ús de l'etiqueta «català universal» (1990, 127-9), les campanyes polítiques en favor de l'ús del català (2000, 115), la llei de normalització lingüística del 1983 (1998, 193) i la llei de política lingüística del 1998 (2000, 95-7), la creació de tota mena de comissions culturals (1998, 204-5) o el suport genèric (1998, 160-2) i altres polítiques que buscaven l'anomenada normalització del llibre català (1998, 158-9). Cal deixar clar, però, que no denuncia aquestes iniciatives des de la manca de compromís nacional, sinó perquè no parteixen del coneixement i l'assumpció de la realitat que pretenen transformar. Els articles monzonians de la mateixa època són molt sovint compromesos i reivindicatius, per bé que des d'un nou model d'escriptor imbricat en les condicions postmodernes en què es desenvolupa (Marrugat 2014, 15-41). Defensen, per exemple, la creació de TV3, i ho fan des del discurs normalitzador:

> no solament Barcelona: la fesomia de les més diverses poblacions catalanes apareix *cada dia* a la pantalleta. *Cada dia*: aquest cada dia converteix Barcelona i les ciutats catalanes en la *normalitat*. I, de passada, ens converteix a tots en *normals*. (1987, 39)

TV3, tot i ser una eina insuficient (1998, 108), feia possible que els catalans fossin normals en relació amb la seva imatge pública, que era anormal si els que s'hi representaven eren els espanyols de Madrid: «perquè la *normalitat* que ens mostraven no era la nostra, havíem arribat a creure que no érem *normals*» (1987, 40). Així mateix, reconeix positivament la lluita de les seleccions nacionals «per la normalització internacional de l'esport català» (2000, 101). El problema en aquesta recerca de la normalitat eren les iniciatives mimètiques, inconscients del propi moment històric, incapaces d'adaptar-se al present i de reconèixer les característiques –demogràfiques, socials, polítiques, històriques, lingüístiques– que fan de Catalunya un país diferent a aquells amb què la ideologia normalitzadora buscava equiparar-lo, sense, tampoc, conèixer-los a fons. Eren iniciatives que no entraven en relació amb la realitat global ni la del país –cada cop més diglòssica, espanyolitzada i folkloritzada–, sinó que en construïen una de nova desconnectada d'aquesta que Monzó denuncia anomenant-la «ficció de país» (1998, 107), «holograma de país» (1998, 109; 2000, 101), «holograma de nació» (2003, 206), «formatge Gruyère» (1998, 129), «hivernacle en forma de Disneylàndia» (1998, 153) o «realitat virtual» (2000, 123).

Entre les iniciatives normalitzadores criticades per irreals, hi ha, també, la mena de campanyes que es feien per a l'assoliment del Nobel de Literatura. El 1984, en l'article «Jo també vull ser andorrà!» (Monzó 1984, 189-91), ironitzava sobre el fet que un ciutadà andorrà

hagués ofert el seu passaport a Espriu, que s'havia mostrat «complagut» de poder ser ciutadà honorari d'Andorra, per «veure si, amb un Estat al darrera, els senyors d'Estocolm –i, sobretot, el senyor Lundquist, que passa per ser el dolent de la pel·lícula– accedeixen a donar el premi Nobel a Salvador Espriu». Poc després, afirmava donant un bany de realitat a les expectatives polítiques normalitzadores:

> aquí, el màxim debat literari que tenim és si el parlament ha de proposar o no Espriu pel premi Nobel. (Feina, per cert, absolutament inútil, perquè ni Espriu ni cap altre escriptor català no guanyaran el Nobel fins que no hi hagi una operació ben planificada de promoció en el mercat anglosaxó.). (Monzó 1987, 69)

Quan els principals candidats eren Calders, Porcel i Gimferrer, Monzó (1990, 98) tampoc no es va estalviar la ironia en remarcar que l'assoliment del guardó no canviaria, ni normalitzaria, res:

> I bon punt haguem aconseguit algun d'aquests dos Nobels que estem promocionant a marxes forçades, la situació serà ja del tot idíl·lica. Molt encertadament, les feministes van proclamar que una dona sense un home era com un peix sense una bicicleta. Si mai ens atorguen el Nobel de literatura, els catalans demostrarem més o menys el mateix: que la relació que hi ha entre la suprastructura i la infrastructura del nostre Mundillo Literari és semblant a la que hi ha entre un peix i una bicicleta: tindrem un flamant premi Nobel de literatura en un país on, afortunadament, tant la majoria com la minoria de la gent continuaran escarxofades al sofà, mirant-se 'El precio justo'. Que és com ha de ser. En això, seguirem el gloriós exemple d'altres gloriosos països que han aconseguit el Nobel de literatura: Guatemala, Egipte, Grècia, Colòmbia o Nigèria, per posar uns exemples.

I és que Monzó no ha estat mai del tot aliè als Nobel, ans al contrari: s'hi ha interessat i no sempre des de l'escepticisme. O això demostren els comentaris que n'ha anat fent. Va celebrar el Nobel a Dario Fo per l'acceptació que suposava d'una idea de literatura més actual i menys decimonònica (2000, 62-3); va comentar com s'havia rebut la notícia de la concessió del Nobel a Gao Xingjian (2003, 148-9); va considerar Bob Dylan «el Nobel de Literatura més merescut dels últims temps» (2017); o va escriure una columna irònica sobre el desconeixement general de Louise Glück (2020).

Aquest interès, natural en tot escriptor, pel Nobel, sumat a l'ambient d'ideologia normalitzadora que situà el premi al centre de molts esforços col·lectius, doten de força i sentit un relat com «Davant del rei de Suècia», que n'emergeix i hi queda indissolublement lligat. Les narracions de Monzó tendeixen a sorgir de situacions reals molt con-

e-ISSN 2037-6588

cretes que es transcendeixen en prendre forma literària. No hi ha dubte que un dels punts de partida de «Davant del rei de Suècia» és tot aquest ambient 'nobelesc'. Explica la història d'un poeta català, Amargós, que somia rebre el Nobel, però que, en lloc d'això, viu un autèntic deliri i acaba patint una reducció d'estatura física. Entre les moltes possibilitats de lectura que ofereix (Marrugat 2014, 27-31), és evident que pot llegir-se com una paròdia de la història de la literatura catalana recent, encarnada en la figura d'un poeta en tant que la poesia ha estat el gènere predominant del segle XX. Aquella ha buscat la normalització entesa com a equiparació amb les literatures estatals que posseeixen el Nobel, però, com Amargós, no ha aconseguit guanyar-lo mai i, contra els seus desitjos, s'ha vist obligada a patir la influència de l'enxiquit marc espanyol (els Gómez del conte) que l'ha empetitit (d'una banda, perquè no li ha permès relacionar-se en igualtat de condicions amb les cultures estatals amb què vol equiparar-se; de l'altra banda, perquè és una de les causes de l'obsessió normalitzadora). Al final, adaptar-se a «lo normal» (Monzó 2001, 163), tal com li passa progressivament a Amargós, és rebaixar expectatives. Cada any que no rep el Nobel, es repeteix els llocs comuns del discurs normalitzador sobre el premi:

> Per tranquil·litzar-se, cavil·lava que no era pas culpa seva sinó dels interessos d'uns acadèmics sempre amatents als condicionants polítics. Uns condicionants polítics que ja havien barrat el pas a Guimerà. I a Carner. Per aquella catèrvola de robots escandinaus políticament condicionats, el cas de Mistral era tan excepcional com irrepetible. A un Mistral d'ara no li donarien mai el premi! Sempre n'havia estat conscient i, en canvi, durant uns mesos, la il·lusió l'havia fet entusiasmar-s'hi. (143)

El mateix Amargós acaba convertit en la representació física d'una metàfora utilitzada per Joaquim Molas per denunciar els dèficits de la cultura catalana el 1983, en el moment que s'endegava políticament el projecte normalitzador. Molas (2010, 311) la va descriure com «un enorme cap sense cos. O almenys amb un cos raquític». Es referia a la gran producció d'alta cultura, sobretot poesia, que havia generat la literatura catalana del segle XX i que, per tal de tenir una cultura normal, calia compensar produint cultura mitjana i popular que atragués més públic. Al final del conte de Monzó, després d'intentar guanyar el Nobel i, doncs, d'assumir una de les fites normalitzadores, Amargós, tanmateix, esdevé un poeta amb un enorme cap, en tant que dedicat exclusivament a la vida intel·lectual –és un escriptor que viu durant tot el conte en el seu deliri–, i un cos raquític que ha perdut 34 centímetres d'alçada. No obstant això, tal com recorda un altre personatge de cos raquític: «la normalitat és una cosa relativa» (Monzó 2001, 180). I, al cap i a la fi, quan Amargós feia «una

mida del tot normal» (180) i vivia seguint «les normes» (213) era un personatge força més singular, estrany i anormal que quan passa a tenir la història fabulosa d'un home escurçat i adaptat a «lo normal» (163). «Davant del rei de Suècia» juga així amb els fonaments conceptuals de la ideologia de la normalització i els capgira completament per dirigir-hi una crítica mordaç.

Tot «Davant del rei de Suècia» figura que és l'assaig del discurs que Amargós somia que farà quan rebi el Nobel –o, potser, el que fa quan realment el rep–. I Amargós té alguns trets que l'identifiquen amb el propi Monzó –la seva aliança amb els Gómez, segon cognom de Monzó, o el fet que la coberta d'un dels seus llibres coincideixi amb la d'*El millor dels mons*–. De manera que és probablement una referència autoirònica el fet que el discurs monzonià de la Fira de Frankfurt incorporés motius de «Davant del rei de Suècia». I és que hi feia una referència al Nobel que ni assumeix el discurs normalitzador ni se'n distancia plenament, però sí que se'n mostra escèptic. Parla d'un escriptor català al qual li han ofert fer el discurs inaugural de Frankfurt. Aquest escriptor

> té dubtes a propòsit de la invitació a Frankfurt. ¿De cop i volta el món s'ha tornat magnànim amb ells [els catalanoparlants], quan n'hi ha tants que els volen perpètuament perifèrics? Recorda, a més, que, en un altre muntatge literari –més nòrdic i bastant més pompós–, ara fa poc més d'un segle (el 1904) el jurat del premi Nobel de literatura va premiar Frederic Mistral. Frederic Mistral no era català. Era occità. Però la referència serveix –no sols perquè alguns catalans i alguns occitans se senten a prop– sinó perquè el premi va molestar tant els puristes de la Nació-Estat ('Soyez propre, parlez français!') que –mai més a la vida– cap literatura sense Estat ha tornat a tenir un premi Nobel. (Monzó 2008, 43, 43)

D'una banda, Monzó aprofita el ressò internacional de Frankfurt per denunciar el Nobel com a muntatge polític, tal com fa Amargós en dues ocasions (143 i 216) –i malgrat que els membres de l'Acadèmia ho neguin de manera insistent–. De l'altra, això no deixa de ser una manera de posar indirectament de manifest l'anormalitat sense fonament literari del fet que la literatura catalana no l'hagi rebut mai, alhora que la convicció escèptica que mai no el rebrà. L'oposició d'aquesta als discursos normalitzadors que hem anat trobant, però, és ambigua en el sentit que Monzó fa una denúncia i tota denúncia inclou sempre l'esperança, per petita que sigui, de transformar allò denunciat.

Després de l'èxit d'aquest discurs, la primera columna d'opinió que Monzó (2007) publicà a *La Vanguardia* era una sàtira del propi èxit que dona, de nou, una mirada distanciadora envers la febre normalitzadora imperant en els mitjans de comunicació del moment:

> Visto lo mucho que rinde un simple discurso, por medio del presente anuncio promocional tengo el gusto de comunicar a todos ustedes la creación de Monzó & Co., mi nueva empresa de servicios de redacción de alocuciones, soflamas, arengas, peroratas, disertaciones, catilinarias e incluso sermones y homilías (si se tercia).

Monzó situava així l'èxit del discurs en els àmbits econòmic i de relacions humanes, no exclusius de la literatura. Aconseguia desmarcar-se de l'eufòria cultural i alhora subratllar que la literatura requereix també efectivitat en la creació d'una imatge pública adequada als temps actuals. Això, a més, el situava al pol oposat de la imatge d'escriptor com a erudit que havia encarnat Baltasar Porcel, precisament un candidat al Nobel del projecte normalitzador. El seu discurs de clausura fou completament oposat al de Monzó –ple de citacions de la mena que aquest ja havia parodiat en el seu, basat en la seriositat i la transcendència dels valors literaris, defensor de la grandesa superadora del temps i els condicionants historicopolítics de la tasca de l'escriptor, etc–. I la columna monzoniana sembla inspirada per la crítica que Porcel havia fet al seu discurs. En una entrevista a VilaWeb (2007), Porcel afirmava que no l'havia apassionat i que, quant al contingut, havia coincidit exactament amb el del llavors president de la Generalitat José Montilla. «A la millor l'ha escrit el Monzó també el del Montilla, clar: són dos discursos que deien el mateix», concloïa. L'entrevistadora ho transmeté a Monzó, que respongué: «Jo no sé qui els prepara, però jo em posaré en contacte amb el president Montilla i, si arribem a un acord econòmic, agilitarem una mica». La columna monzoniana seguia amb una sorna que sona a resposta a les declaracions de Porcel i a les citacions erudites del seu discurs:

> Nuestro vasto y versátil gabinete profesional ofrece –desde ya– asesoramiento a todas aquellas entidades públicas y a todos aquellos políticos (sin distinción de ingresos: estén en el gobierno o en la oposición) que crean necesario optimizar sus comunicaciones verbales y deseen un servicio que no sólo sea ágil sino también eficaz y de calidad.
>
> [...] En definitiva: servicios a su medida, integrados en su filosofía comunicativa, sea cual sea y sin ningún tipo de distinción de matices ideológicos; cuya importancia es nula si de lo que se trata es de que el *debe* sea inferior al *haber*.
>
> ¡Olvídese ya de esas introducciones –cansinas, farragosas u ortopédicas– que le preparan los escribidores de su partido! Archive para siempre –en la papelera– los circunloquios desconcertantes, los rodeos sin sentido, los alambiques moldeados a base de redundancia. Nuestro departamento de redacción de discursos le indicará cómo detectar el atajo, cómo utilizarlo, cómo ir directa-

> mente al grano y conseguir así –de manera sencilla y efectiva– excelentes beneficios electorales.
>
> 'Más es menos', dijo un día soleado no sé qué sabio. (Monzó 2007)

L'oferta, a més, incloïa «descuentos especiales para gobiernos de coalición» com era, precisament, el de Montilla.

El mateix any que Monzó publicava «Davant del rei de Suècia», apareixia la novel·la de Bernat Puigtobella *Síndrome d'Estocolm*, una sàtira del món de les lletres catalanes construïda a partir de l'obsessió pel Nobel que havien anat demostrant. La narració reprèn la fórmula de *L'auca del senyor Esteve* –i algun fil argumental de la pel·lícula *The Prize* (1963)–: cada capítol desenvolupa narrativament una vinyeta i un rodolí inicials que conformen l'auca de Clara Sobirós, la destinatària d'un famós text de J.V. Foix convertida aquí en la primera escriptora en llengua catalana guanyadora del Nobel, gràcies a les traduccions al suec per les quals també malda Amargós. Ella mateixa és la gran explotadora d'aquesta fórmula narrativa mitjançant la qual ha construït una obra crítica amb la política i la literatura catalanes –amb peces com *L'auca dels prohoms febles* o *L'auca de la prostitució de les llebres catalanes*–.

Síndrome d'Estocolm s'identifica, doncs, amb les fórmules narratives i el pensament de Sobirós fins al punt que pot ser llegida com la nova auca que ha escrit després de rebre el Nobel –de fet, se subtitula *L'auca del Nobel*–. Les reaccions d'escriptors, polítics i mitjans de comunicació a aquesta concessió inesperada, però tan desitjada, permeten a la guardonada –i darrere d'ella, a Puigtobella– construir una nova crítica a la ideologia de la normalització. Ben directa quan la mateixa Sobirós explica, en una entrevista, el doble sentit del títol de la novel·la:

> R.– No és la responsabilitat el que em fa por, sinó més aviat el cofoisme. Aquest país s'ha deixat consumir massa temps per la mania del Nobel. El món de la cultura ha viscut segrestat per l'obsessió que si no es guanyava aquest premi no s'obtindria el reconeixement internacional. Jo d'açò en dic la síndrome d'Estocolm. Una miopia profunda ha impedit veure als mantenidors de la cultureta que si un lector de Seattle o de Hèlsinki no llegeix autors catalans no és perquè no ens hagen concedit el premi Nobel sinó simplement perquè la literatura catalana no existeix.
>
> P.– *¿Què significarà, doncs, el premi Nobel per a la literatura catalana?*
>
> R.– Més aviat res. Serà l'estocada definitiva que ens permetrà passar del cofoisme a la inanitat total. Tampoc va representar res per a la supervivència de la llengua occitana que concedissin el Nobel a Frederic Mistral. (Puigtobella 2001, 67-8)

Els noms i arguments són els de sempre: premi polititzat, Mistral, Guimerà, Carner. Per *Síndrome d'Estocolm* desfilen caricatures del discurs normalitzador sobre el Nobel i dels grans candidats del guardó en aquell moment. Hi apareix el mateix Jordi Pujol, el gran factòtum de la implementació d'un projecte polític normalitzador caricaturitzat per complet en ser reduït a l'obtenció del Nobel: «Jo sempre ho he dit, estimada Clara, i Torras i Bages hi estaria d'acord. A més de cristiana, Catalunya serà premi Nobel o no serà!» (118). En canvi, l'autor de la novel·la, rere la dedicatòria d'un dels capítols, deixa ben clara la seva antipatia per aquesta obsessió:

> Als que no estan pendents del Nobel i als escriptors catalans que al llarg dels últims cent anys han sofert la humiliació (gratuïta per bé que no sempre desinteressada) de ser nominats en nom de tots nosaltres. (125)

El distanciament que caracteritza aquests discursos sembla que hagi anat creixent al llarg dels anys. És evident que la preocupació de la cultura catalana per guanyar un Nobel continua, però no ho és menys que cada vegada més escriptors catalans s'hi mostren gens capficats. Amb motiu de l'escàndol sexual i de filtracions que va suspendre l'adjudicació del Nobel el 2018, Josep M. Espinàs (2019) va signar un article en què mostrava la seva total distància del valor que s'atorga tradicionalment al premi per presentar-se com un membre «d'aquella tribu inofensiva de l''anar fent'» contraposada a la fama, que «és un rumor… que serà substituït per un altre rumor».

Més radical encara és la càrrega que fa Albert Sánchez Piñol contra el Nobel a *Les estructures elementals de la narrativa* (2021, 169-74). L'autor se situa en un marc que en la literatura catalana ha fet possible la ideologia de la normalització, però que ja n'escapa i la deixa de banda. Defineix aquest premi com la culminació d'una «concepció excloent i antipopular de la literatura» oposada a la pròpia, per a la qual els narradors de mèrit i valor són aquells que, com G.R.R. Martin, George Lucas o Stan Lee, han estat capaços de «crear els imaginaris narratius de generacions senceres». És una crítica frontal a la totalitat. Però s'emmarca dins un debat global sobre les formes narratives que ja no atén qüestions nacionals o polítiques. Ara bé, la prova que aquesta posició i aquestes referències, al cap i a la fi, han estat possibles com a conseqüència d'alguns fenòmens implantats per la normalització –i el seu anhel pel Nobel–, és que Sánchez Piñol sí que en mostra consciència en una entrevista de promoció del llibre:

> A Catalunya hi ha una obsessió per tenir un Nobel català. Al pobre autor o autora que li toqui, se li ha acabat fer res més: la resta de la vida serà *el català del Nobel*. Tenim un precedent d'això, Frederic Mistral, que escrivia en occità i va guanyar el premi. No

va contribuir a salvar la seva llengua, que ha desaparegut. L'únic que pot enfortir el català són llibres populars, que arribin a un públic extens. (Nopca 2021)

4 Conclusió

L'actitud normalitzadora i l'escèptica no són, de fet, contraposades, ans complementàries. Sovint, fins i tot costa separar-les amb claredat. Caracteritzen, defineixen i desenvolupen un sistema complex, 'anormal', que busca la igualtat amb un ideal establert a partir de sistemes amb característiques inherents inassolibles per al català. En aquest camí de perfecció, però, s'estableixen mecanismes de funcionament específicament propis que fan possible una cultura literària riquíssima. L'actitud escèptica neix de la mirada distanciada a un sistema d'estructures construïdes per la voluntat normalitzadora. Però no se'n deslliga pas. En aquest sentit són molt clars els comportaments d'autors escèptics, tanmateix partícips del projecte normalitzador. És des de la ideologia que el defineix que van organitzar-se els actes de la Fira del Llibre de Frankfurt. I Quim Monzó hi tingué un paper destacadíssim, sempre des de la pròpia mirada típicament distanciada i humorística, però mai mancada de compromís i que, com hem vist, havia defensat la 'normalitat'. Es va produir una col·laboració d'ambdues actituds que, de fet, fa difícil traçar-ne les fronteres. Bernat Puigtobella passà de la sàtira als deliris normalitzadors encarnats en el Nobel a la creació i direcció d'un diari digital de cultura catalana, *Núvol*, que omplia un dels buits típicament assenyalats per la ideologia de la normalització.

Són dues actituds que, al cap i a la fi, han col·laborat a construir la literatura catalana postmoderna com un sistema complex, amb peces imprescindibles per a ser considerada homologable a d'altres dins el tauler global de la cultura, però amb mancances i fenòmens discrepants, imprevistos i inclassificables que la fan sempre diferent. Els esforços per a l'obtenció del Premi Nobel de Literatura i les discrepàncies i burles que han generat, han contribuït a establir el sistema literari català dels darrers cinquanta anys.

e-ISSN 2037-6588

Bibliografia

Aliaga, X. (2017). «Història d'una literatura digna i mil·lenària sense Nobel» i «El Nobel, un anhel amb lletra petita». *El Temps*, 25 d'abril.
Andreu, M. (2015). «Sant Jordi, cavaller sense premi (Nobel)». *El País. Quadern*, 22 d'abril. https://elpais.com/ccaa/2015/04/22/quadern/1429731327_336616.html.
Broch, À. (1992). «Maria Aurèlia Capmany, presidenta del Centre Català del PEN». Alcalde, C. et al., *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)*. Barcelona: Ajuntament, 49-56.
Brown, A. (2018). «The Ugly Scandal that cancelled the Nobel Prize». *The Guardian*, 17 July. https://www.theguardian.com/news/2018/jul/17/the-ugly-scandal-that-cancelled-the-nobel-prize-in-literature.
Bru de Sala, X. (2000). «Nobel al ridícul català». *El País. Quadern*, 25 de maig.
Camps, M. (2007). «La polla del cuento». *La Vanguardia*, 15 de octubre.
Carol, M. (1982). «Mercè Rodoreda: "El Nobel no será nunca para un escritor catalán"». *El Periódico*, 19 de marzo.
Colom-Montero, G. (2021). *Quim Monzó and Contemporary Catalan Culture 1975-2018. Cultural Normalization, Postmodernism and National Politics*. Cambridge: Legenda.
Espinàs, J.M. (2019). «El temps que va passant». *El Periódico*, 17 de gener. https://www.elperiodico.cat/ca/opinio/20190117/article-opinio-josep-maria-espinas-el-temps-que-va-passant-7252164.
Gallén, E.; Nosell, D. (2011). *Guimerà i el premi Nobel. Història d'una candidatura*. Lleida: Punctum i Grup d'Estudis de la Literatura del Vuit-cents.
Gimferrer, P. (1995). *Obra catalana completa II. Dietari complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62.
Janer, M. de la Pau (2007). «Som a Frankfurt». *Avui+*, 11 d'octubre.
Lunas, B. (1989). «Com es promou un Nobel català». *El Temps*, 15 de maig.
Marrugat, J. (2014). *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: UB.
Martí, P. (1990). «¿Un Nobel impossible?». *El Temps*, 15-21 d'octubre.
Martínez-Gil, V. (2006). «Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns». Panyella, R.; Marrugat, J. (a cura de), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, 299-322.
Molas, J. (2010). *Aproximació a la literatura catalana del segle XX*. Barcelona: Base.
Monzó, Q. (1984). *El dia del senyor*. Barcelona: Quaderns Crema.
Monzó, Q. (1987). *ZZZZZZZZ…*. Barcelona: Quaderns Crema.
Monzó, Q. (1990). *La maleta turca*. Barcelona: Quaderns Crema.
Monzó, Q. (1998). *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes*. Barcelona: Quaderns Crema.
Monzó, Q. (2000). *Tot és mentida*. Barcelona: Quaderns Crema.
Monzó, Q. (2001). «Davant del rei de Suècia». Monzó, Q., *El millor dels mons*. Barcelona: Quaderns Crema, 123-225.
Monzó, Q. (2003). *El tema del tema*. Barcelona: Quaderns Crema.
Monzó, Q. (2007). «Desde hoy a su disposición». *La Vanguardia*, 16 de octubre
Monzó, Q. (2008). «Discurs inaugural». Bargalló, J. et al., *La cultura catalana convidada d'honor a la Fira del Llibre de Frankfurt 2007.* [Barcelona]: Institut Ramon Llull, 42-6.

Monzó, Q. (2017). «Parole, parole, parole…». *La Vanguardia*, 9 de mayo.
Monzó, Q. (2020). «Louise Glück i jo». *La Vanguardia*, 10 d'octubre.
Nopca, J. (2021). «Albert Sánchez Piñol: "L'únic que pot enfortir el català són llibres populars"». *Ara*, 27 de gener. https://llegim.ara.cat/entrevistes/albert-sanchez-pinol-estructures-elementals-narrativa-narrador-no-pot-ser-esnob_1_3837045.html.
Nosell, D. (2020). «La campanya en favor del premi Nobel per a Josep Carner». *Revista de Catalunya*, monogràfic núm. 7, 200-16.
Oliver, J. (1971). «Pablo Neruda i el Nobel». *Serra d'Or*, 146 (novembre), 21-2.
Orja, J. (1987). «La tardor té nom de dona». *Lletra de canvi*, 1 (novembre), 5-6.
Piñol, R.M. (2007). «¿Es el nuevo premio Nobel? El discurso inaugural hace de Quim Monzó una estrella mediática y satura su agenda». *La Vanguardia*, 12 de octubre.
Puigtobella, B. (2001). *Síndrome d'Estocolm. L'auca del Nobel*. Barcelona: Edicions 62.
Pujol, J. (2010). *Memòries (1930-1980). Història d'una convicció*. Barcelona: Proa.
Rahola, P. (1987). «El senyor Nobel». *Serra d'Or*, 332 (maig), 24.
Redacción y corresponsal (2000). «El apoyo institucional a Martí i Pol para el Nobel choca con las normas de la Academia Sueca». *La Vanguardia*, 16 de junio.
Sánchez Piñol, A. (2021). *Les estructures elementals de la narrativa*. Barcelona: La Campana.
Sarsanedas, J. (1990). «Opinió». *El Temps*, 15-21 d'octubre.
Subirana, J. (2000). *Josep Carner: l'exili del mite (1945-1970)*. Barcelona: Edicions 62.
Susanna, À. (2004). «Guadalajara, Frankfurt i Estocolm». *Avui*, 21 d'octubre.
Tremosa, R. (2007). «Les veus de Frankfurt». *Avui+*, 18 d'octubre.
Valls, J.F. (1976). «La gent del Nobel contra la cultura catalana». *Serra d'Or*, 204 (setembre), 27-8.
Vidal, P. (2000). «Un premi que es fa el suec». *El País. Quadern*, 5 d'octubre.
VilaWeb (2007). «Frankfurt 2007: 'Ha estat un discurs rodó'». *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=PqoGNJTofrs.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Un «pou sense fons»? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda

Neus Penalba
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract This article proposes a comparison of the different existing editions of the posthumous novel by Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera* (Death in Spring), to understand the hermeneutic consequences they have on the meaning of the work. The article shows that disagreements over how the text should be organised are based on three issues: the unknown about the resumption of the novel in the 1980s; whether it is necessary to consider the novel as unfinished but complete and with organic coherence or, on the contrary, as manifestly incomplete; and, finally, whether to prioritise originals or carbon copies. These three aspects have had hermeneutical and technical consequences when editing the preserved typescripts, and are at the heart of the differences between the editions. The aim of this article is not ecdotic, it does not propose how the novel should be edited, but how to read in the light of the existing editions a novel that has gone unnoticed for decades until 2017, when it started to have a great impact on the Catalan literary field.

Keywords Mercè Rodoreda. La mort i la primavera. Posthumous editions. Hermeneutic interpretation. Writing process.



Peer review

Submitted 2022-07-03
Accepted 2022-10-24
Published 2022-12-16

Open access



Citation Penalba, N. (2022). "Un «pou sense fons»? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda". *Rassegna iberistica*, 45(118), 331-348.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/008

1 Introducció

La mort i la primavera, plena de símbols i de rituals estranys, constitueix un desafiament hermenèutic. El repte es multiplica precisament perquè es tracta d'una novel·la pòstuma amb diverses variants. El misteri del poble sense nom, assentat al peu de la muntanya partida i a sobre del riu que subterràniament el va descalçant sembla tenir el seu correlat en l'enigma de l'organització de les diferents versions de la novel·la, que han complicat el procés d'edició d'aquesta obra fascinant. N'existeixen quatre publicacions diferents: la de Núria Folch de 1986 a Club Editor, l'edició crítica de Carme Arnau de 1997 a la Fundació Mercè Rodoreda, la del segon volum de la *Narrativa Completa* de 2008 de Carme Arnau –revisada per Jordi Cornudella– a Edicions 62 i la revisió el 2017 de la primera edició de Folch, a càrrec d'Arnau Pons, a Club Editor. Cadascú ha proposat una ordenació diferent dels mecanoscrits i còpies en carbó sense datar, amb anotacions a mà de la mateixa autora o d'Armand Obiols, capítols i numeracions de pàgines divergents i fins i tot tres mapes detallats del poble fictici que es conserven a l'arxiu de la Fundació, a l'Institut d'Estudis Catalans, institució a qui l'escriptora volgué deixar el seu llegat en herència. La dificultat que suposa l'edició pòstuma de *La mort i la primavera* és només el revers del duríssim procés de creació que sembla que s'allargà, intermitentment, durant més de vint anys i que tants maldecaps portà a l'autora.

> Hi ha novel·les que se t'imposen. D'altres les has d'anar traient d'un pou sense fons. (Rodoreda 2008a, 698)

Així ho afirmava el 1974 al pròleg de *Mirall trencat*, en què estableix una cronologia de la seva represa de l'escriptura després de la Guerra Civil i de la Segona Guerra Mundial. Hi ha dues grans obres absents que decideix no esmentar, perquè en aquell moment encara en planeja la publicació: les «Flors de debò»[1] i *La mort i la primavera*, la gènesi de la qual se situa entre la primavera i la tardor de 1961 i que va refer durant un any i mig fins a arraconar-la el 1963. Si *La plaça del Diamant* (1962) forma part de les novel·les que se li van imposar, *La mort i la primavera*, en canvi, va maldar per treure-la «d'un pou sense fons». Un pou tan profund com aquell que, a la novel·la, forada per dintre la muntanya de la Maraldina, plena de la pols vermella amb què els vilatans fan el ciment rosa per ofegar els moribunds. Un pou de què Rodoreda no aconseguiria treure-la mai del tot, encara que

1 Escrites el 1960, aparegudes fragmentàriament a *El Pont* (1969) i que acabarà recollint el 1980 al volum *Viatges i flors* (Edicions 62) a continuació de «Viatges a uns quants pobles».

e-ISSN 2037-6588

per ella fos la seva obra més important de totes les que van coincidir en la seva imaginació, en l'espai i el temps d'aquella febrada creadora a un apartament de la rue Vidollet de Ginebra entre 1957 i 1963, quan va trobar com escriptora el –en paraules d'Obiols– «punt dolç».[2]

L'editor Joan Sales fou el primer en trobar el 1983 el material abundant i divers d'aquella novel·la que Rodoreda li havia anunciat per carta més de vint anys enrere. Sales dugué el text pòstum, organitzat provisionalment en diferents camises, a l'IEC, pocs mesos abans que la mort el sorprengués també a ell aquell mateix any. La tasca d'ordenar els originals es presentava àrdua, ja que Rodoreda escrigué fins a quatre versions que diferien bàsicament en l'estil, tret d'una: la que se suposa que és la més recent no disposa de les quatre parts que té la novel·la, s'atura sobtadament en els dos primers capítols de la tercera part. A més, aquesta darrera i quarta versió –la més tardana que existeix, però que no s'ha pogut datar exactament–[3] introdueix canvis substancials a la trama a partir del capítol sisè de la segona part, que no encaixen amb la continuació de la novel·la en la tercera part i la quarta de les tres versions anteriors. Existeixen també quatre fragments diferents d'un capítol final en formació, en què sentim parlar en monòleg interior la veu de l'ànima del protagonista després d'haver-se suicidat. Aquest article pretèn dur a terme una anàlisi comparativa de les diferents edicions amb què el lector compta i assenyalar la importància del capítol final que considero clau per entendre la novel·la.

2 Comparació de les diferents edicions existents

No es pot establir una edició definitiva del text i així ho han reconegut Folch (1986), Arnau (1997; 2008), Cornudella (2008) i Pons (2017) en les respectives publicacions de la novel·la. Probablement és un dels pocs punts en què estan d'acord els curadors de Club Editor (Folch i Pons) amb els d'Edicions 62 i la Fundació Mercè Rodoreda (Arnau i Cornudella). Tot i existir quatre edicions diferents, i per facilitar la comparació, podem reduir-les a dues, ja que l'última reedició de 2017, revisada per Pons, valida l'ordenació feta per Folch, mentre que l'edició a càrrec de Cornudella de 2008 coincideix, en termes generals, amb el segon bloc de l'edició crítica d'Arnau.

Si Rodoreda s'hagués limitat a corregir la primera versió enviada al premi Sant Jordi de 1961 tindríem avui una novel·la acabada, cir-

2 «No deixis d'escriure perquè estàs en el punt dolç: has fet coses de gran categoria i encara en pots fer algunes més» (Obiols 2010, 300; carta de 11-06-1961).

3 Fóra bo que especialistes en ecdòtica poguessin analitzar els diferents testimonis conservats a la Fundació Mercè Rodoreda amb els nous mitjans tècnics existents –anàlisis de paper, tinta, cinta de la màquina d'escriure, etc– per poder determinar amb major exactitud la datació dels mecanoscrits i manuscrits.

e-ISSN 2037-6588

cular, amb la visió del protagonista com a únic punt de vista i que començaria amb el conat de suïcidi i la mort arbrada del pare i acabaria amb el suïcidi real, dins l'arbre, del fill (Arnau 1997, 20). Però la va sotmetre a successives redaccions, la va complicar i enriquir afegint-hi nous personatges, incorporant-hi més punts de vista –com el del pres o el del noi del ferrer– i tornant-la polifònica. A més, va trencar la circularitat del relat en incloure, a la tercera versió, un nou capítol final en gestació, el vuitè de la quarta part, en què trobem el monòleg *post mortem* del protagonista. Per acabar-ho d'adobar, escrigué quatre fragments inacabats i alternatius d'aquesta veu fantasmal que esberla el tancament de la primera versió i proposa un final obert. Amb tal varietat de redaccions no és estrany que les edicions pòstumes amb què comptem divergeixin. Tanmateix, i com bé ha apuntat Arnau Pons, caldria reservar el terme *versió* «per al conjunt d'una obra, tant si ha estat acabada com si no» (2017, 423) i emprar, en canvi, el terme d'*estat* per a referir-nos als diferents manuscrits conservats de cadascuna de les parts que són correccions d'estil.[4]

Folch construeix, sense amagar-ho, la per ella anomenada com a «darrera versió contínua» (1986b, 13), que ha conformat amb aquells estats de redacció més recents de cada part, els que més depuren el text i que arriben al desenllaç de l'obra. I dóna en apèndix, no les innumerables variants de detall i correcció d'estil, sinó els blocs textuals extensos que plantegen diferències importants. Allò que Folch cerca en la prolixitat de materials que té al davant és especialment una coherència argumental. És per això que la seva «darrera versió contínua» és la que més concentra la trama en la manera com el protagonista transgredeix la llei del poble. Carme Arnau, en canvi, fragmenta el tema principal per provar d'aclarir qui és el pare del jove. Ens dóna, en primer lloc la primera correcció del manuscrit enviat al Sant Jordi de 1961, la més antiga que s'ha conservat. Tot seguit, dóna en un segon bloc la que seria la darrera, la més nova, però que planteja el problema d'acabar-se sobtadament en el segon capítol de la tercera part i, per tant, de no encaixar argumentalment amb la resta de capítols d'aquesta part ni de la quarta.

Són edicions amb propòsits ben diferents. Si la de Folch volia que l'esforç de l'autora «no fos va, que molts lectors la llegissin amb gust, com més nombrosos millor» (Folch 1986a, 12), la d'Arnau pretenia ser una edició crítica exhaustiva, destinada a especialistes rodoredians. És mèrit de Folch aconseguir que *La mort i la primavera* pugui arribar als lectors com una obra de bon llegir i més o menys cohesionada. En canvi, les anotacions crítiques que basteixen l'edició d'Arnau ens permeten ser testimonis de fins a quin punt Rodoreda

4 Eva Comas ha dedicat un volum a analitzar les successives correccions que Rodoreda efectuà en el text a partir dels comentaris que Obiols li enviava per carta. Cf. Comas 2022.

polia el llenguatge narratiu o introduïa canvis a la trama. Notes erudites que deixen constància dels canvis proposats per Obiols i de si Rodoreda l'escoltà o no.

Des del punt de vista filològic, no són edicions comparables, ja que estrictament només ho és la d'Arnau. Si Folch ens presenta una reconstrucció d'allò que el text hauria pogut ser; Arnau –i en el mateix camí, anys després, Cornudella– pretén oferir-nos el text 'tal com és'.[5] Però tot i no ser comparables filològicament, sí que ho són des d'una òptica que valori les conseqüències hermenèutiques que han tingut les diferents decisions editorials, basades en lectures oposades de l'obra. Es tracta aquí de comparar les convergències i diferències de cadascuna per tal de sospesar els canvis interpretatius que comporten sobre el sentit global de la novel·la.

La diferència més destacable entre «la darrera versió contínua» de Folch i «la darrera versió» d'Arnau es troba a la segona part –que consta d'onze capítols en l'edició de Folch i de divuit en la d'Arnau–. La primera part no presenta problemes en les successives redaccions, ja que manté el nombre de capítols i d'episodis, i entre una versió i l'altra, només s'introdueixen correccions estilístiques i s'afegeixen, per anunciar-los, els nous personatges. Pel que fa a la tercera i quarta parts, tant Folch com Arnau donen per bons els onze i els set capítols respectius de la tercera versió. El problema és la segona part: si bé Arnau dóna els divuit capítols de la quarta i última versió, Folch forma una segona part híbrida entre la quarta versió i una de més anterior. Empra la darrera versió fins al sisè capítol, i després continua la segona part amb els capítols restants de la versió més antiga. Justifica la decisió híbrida pel fet que els primers cinc capítols de la segona part són temàticament idèntics en totes les versions i, per tant, tenia sentit triar-ne la més depurada i corregida. Tanmateix, a partir del sisè capítol, la primera versió i la quarta es bifurquen en camins imaginatius diferents, i Folch decideix tancar la segona part amb la primera versió de la novel·la, per tal que aquesta pugui ser

5 Tanmateix Arnau Pons ha assenyalat que la «darrera versió» d'Arnau de 1997 i de la revisió que se'n fa a l'«edició canònica» del segon volum de la *Narrativa Completa* del 2008 no deixa de ser també una construcció: «A l'apartat "Criteris de la nostra edició" (MP-FMR-1997, p. 64) se'ns explica què s'entén per *darrera versió*: és l'aplec dels últims estats cronològics conservats en què es troba cadascuna de les parts, tenint en compte, però, que aquestes parts "són, ben probablement, pel que fa al sentit i a l'escriptura, d'èpoques diferents". Per tant, el terme *versió* és, aquí, filològicament impropi, ja que designa un conjunt de parts disjuntes. No es pot deixar de banda el caràcter artificial d'aquesta presumpta *versió* que el 1997 va ser presentada com a *darrera* –com si formés, en certa manera, un projecte unitari, tot i un cert descontrol. Així, doncs l'etiqueta de "darrera versió" designa la construcció d'una continuïtat de discontinuïtats, o sigui, un artefacte filològic. Això vol dir que diferents estats de cada part –i diferents tant pel que fa al sentit i a l'escriptura com pel que fa a la cronologia–han estat *connectats* per tal de crear una "darrera versió" de la novel·la. El resultat desconcerta. Tot i això, aquesta edició ha servit de base a l'anomenada *edició canònica* del 2008» (Pons 2017, 423 nota al peu 53).

llegida de manera contínua i fluida. Això l'obliga a intervenir més en el text i a corregir repeticions i canvis estilístics entra la versió més antiga i la darrera, com per exemple 'ésser' per 'ser'.

Arnau, en canvi, com que opta per donar íntegra la darrera versió de la segona part, ens ofereix una novel·la en què el centre no encaixa ni continua argumentalment les parts següents. S'accentuen, d'aquesta manera, les ferides en la lectura, els sotracs d'una obra que, en llegir-la, el lector no ha d'oblidar que és inacabada. Però, al mateix temps, es malmet el potencial imaginatiu i líric que la versió contínua produeix en el lector.

Però, què succeeix en aquests capítols de la discòrdia? En la versió de Folch s'accentua la transgressió del protagonista i de la seva marastra, que, des de la inconsciència de dos adolescents que només pensen a jugar, minen i capgiren l'ordre social en dificultar la continuació dels rituals més sagrats. Primer, malgasten la pols vermella de la Maraldina, que serveix per pintar les cases de rosa cada primavera. Profanen després el bosc dels morts, obrint els troncs i traient-ne fora les despulles humanes, fins i tot el cadàver del pare del protagonista i exparella de la marastra. Juguen amb els ossos, les calaveres i les plaques amb els noms dels morts que pertanyen a cada arbre, i acaben ajuntant-ho i dispersant-ho tot, confonent el cementiri vegetal en una gran fossa comuna. Per acabar, llencen al riu tots els pinzells, de manera que quan s'han de tornar a pintar les façanes de les cases del poble, els vilatans només tenen temps de fer-ne uns quants i no el poden repintar tots alhora. Per primera vegada, la vila queda descolorida i trista a la primavera: el maquillatge de color rosa ja no podrà amagar-ne la desolació i la crueltat; les façanes parlaran per primer cop de l'horror que s'esdevé dins les cases, plenes de nens tancats i mig ofegats als armaris de la cuina, amb les orelles adolorides de les punxades contra el desig. En definitiva, no hi haurà fals rejoveniment primaveral, sinó que es posarà de manifest com n'és, aquest, de mentider: amb el pas de les estacions res no canvia, sinó que tot retorna indefinidament.

En l'ordenació de Carme Arnau, però, aquest fragment de la trama queda reemplaçat per un canvi d'escenari narratiu: els últims capítols de la segona part de la quarta versió tenen lloc primer a casa del ferrer i després al castell del senyor, dalt de la muntanya, on el protagonista és cridat per viure-hi i treballar-hi una temporada. Aquest gir dóna un accent més medieval al relat, en què predomina la descripció en comptes de l'acció i l'intimisme precedents. La figura del senyor cobra molt més pes, ja que s'atribueix la paternitat del protagonista –tot i que el ferrer ja se n'havia proclamat el procreador a la primera part–. També hi apareixen personatges nous, inexistents a les altres versions, com els servents del senyor o la mare del pres. El problema, però, és que no hi ha una continuïtat entre aquesta segona part i la tercera i la quarta de la tercera versió. De

e-ISSN 2037-6588

sobte, passem de ser a casa del senyor a tornar a baixar al poble, i ens costa molt més d'adaptar-nos a l'aparició de les noves veus i els punts de vita del fill del ferrer i del pres, acostumats com estàvem a veure el protagonista aïllat del seu entorn natural i dels personatges que l'envolten al poble.

Per aquesta raó, discrepo d'una afirmació de Carme Arnau a la seva introducció a la novel·la, en què considera l'edició de Núria Folch de ser «de complicada lectura» (1997, 14 nota). Crec que és ben bé al contrari. A més dels arguments ja exposats, cal recordar que amb els jocs transgressors entre el protagonista i la marastra a la primera versió de la segona part es prepara el terreny que explica i que causa el malestar creixent entre els habitants del poble, desconcertats per la subversió de l'ordre establert, amb el bosc profanat i les cases despintades. En canvi, la darrera versió d'Arnau confon el lector, ja que es passa d'un clima d'estabilitat ritual al poble, a la primera i segona parts, a un escenari d'embogiment desfermat entre els vilatans, a la tercera part.

En efecte, sense la subversió de l'ordre a la segona part amb els jocs del protagonista i de la marastra al bosc dels morts no s'entén un dels capítols clau de la narració: el desè de la tercera part, en què, amb la mort del senyor, s'obre el debat i el conat de rebel·lió d'alguns joves que volen deixar morir les persones de la seva pròpia mort, sense cimentar-los. És també el capítol que concentra més violència: es cala foc al poble, el pres se suïcida i tant l'home del garrot com l'home del ciment i la filla del protagonista són assassinats. Així, la segona part que Folch dóna per bona és la que ens permet d'entendre la revolta col·lectiva de la tercera part i, encara més important, la revolta personal i última del protagonista a la quarta part, en què aconsegueix suïcidar-se sense que l'omplin de ciment, tot realitzant en carn pròpia la que fou l'última voluntat del seu pare i reafirmant així la seva llibertat individual davant de la comunitat.

La gran diferència rau, en definitiva, en què les de Club Editor són edicions pensades per a ser llegides. Són en aquest sentit edicions 'comercials' que obliguen, per tant, a una més gran intervenció i correcció del text, mentre que les d'Arnau i Cornudella són edicions per a especialistes. La primera edició pòstuma de Folch va generar molta polèmica[6] i crítiques filològiques posteriors, tot i que exposava clarament el criteri que havia seguit i donava en apèndix els capítols de la quarta versió que són argumentalment divergents de la trama que permet llegir la novel·la de manera coherent.

El 2013 Víctor Martínez-Gil va plantejar alguns dels problemes concrets de les edicions de *La mort i la primavera*. D'una banda afir-

6 Vegeu, per exemple, els articles a la premsa de Montserrat Casals (1985) i de Marta Pessarrodona (1986).

mava que Folch «intentava construir una novel·la clarament inventada» contràriament a «la transcripció fidel dels mecanoscrits i manuscrits» curada per Arnau el 1997, tot i que lamentava que aquesta hagués corregit els errors «simplement ortogràfics» i concloia que en una edició d'una obra inacabada s'aconsella l'edició diplomàtica del text (2013, 319). L'eix de la controversia i de la problemàtica filològica és sens dubte que *La mort i la primavera*, en tant que obra inèdita interrompuda per la mort de l'escriptora, no compta amb la voluntat activa d'aquesta i això obliga els diferents editors a una responsabilitat i un grau d'intervenció majors en el text:

> Aquest fet sembla indicar que l'ideal és fer aquestes edicions amb un respecte escrupulós a les característiques concretes del text –edicions diplomàtiques–, encara que aquesta aplicació dependrà del grau d'inacabament a l'hora de propiciar edicions més divulgadores. […] De tota manera, no és pas tan automàtic decidir si un text és inacabat o no. De vegades, el text pot ser inacabat per a l'autor, perquè encara el vol revisar […] i prou acabat per al lector. (Martínez-Gil 2013, 319)

És precisament la valoració respecte al grau d'inacabament de l'obra on radica la diferència de criteris entre Folch i Arnau –i que desenvoluparé a continuació–. L'ojectiu de Folch no va ser, com ja ha assenyalat Arnau Pons, editar tècnicament la profusió de testimonis, sinó entendre-la (2017, 423-4). En la seva lectura dels materials, Folch descobrí que hi havia un fil coherent que no presentava apories significatives, tret de l'esmentada segona part de la quarta versió que donava en apèndix. En canvi, Arnau i Cornudella, regits per la perspectiva filològica, van curar un text que és summament aporètic, ple d'incohèrencies argumetnals profundes a partir de la segona part. En aquest sentit torna a ser interessant citar Víctor Martínez-Gil quan afirma que:

> detectar aquestes apories vol dir, en el fons, que el text ja presenta una estructura. Això diferenciaria l'inacabat dels simples esbossos o de les notes o plans de redacció, que s'han de considerar com a part del material genètic d'una obra. (2013, 320)

3 Tres qüestions controvertides

Les desavinences de com s'ha de donar el text es fonamenten en tres qüestions: la incògnita sobre la represa de la novel·la a la dècada dels vuitanta; si cal considerar-la com a inacabada però completa i amb coherència orgànica o, ben al contrari, com a manifestament incompleta; i, per últim, si s'han de prioritzar els originals o les còpies en carbó. Aquests tres aspectes han tingut conseqüències hermenèuti-

ques i tècniques a l'hora d'editar els mecanoscrits conservats, i són al cor de les diferències entre les edicions.

Pel que fa al difícil establiment del procés de redacció de la novel·la és cabdal per determinar si la quarta i darrera versió, sense datar, inacabada i amb la trama més divergent, és el nou camí que hauria seguit l'autora als anys vuitanta; o si es tracta més aviat d'una versió escrita dècades abans i que Rodoreda hauria bandejat en la correcció final de l'obra, que es proposava d'enllestir poc abans de morir. És a dir, la impossible fixació del text rau principalment en què aquesta versió, que és clarament la més recent, no està datada ni compta amb les quatre parts que té la novel·la, sinó que –com ja he apuntat– s'atura al dos primers capítols de la tercera part i no encaixa amb el fil argumental del mig i el final de les versions anteriors.[7] Carme Arnau i Jordi Cornudella afirmen que Rodoreda sí que va treballar la novel·la els últims anys de la seva vida, mentre que Maria Bohigas (2008) i Arnau Pons (2017) neguen aquesta possibilitat. És un detall important, perquè és el que decideix els primers a prioritzar l'última versió i considerar que la tercera part no estava només pendent de polir, sinó de refer (Arnau, Cornudella 2008, 547), de reescriure per tal de coincidir amb la nova trama de la segona part.

En canvi, tant Folch com Pons donen la darrera versió de la segona part en apèndix –concretament el tercer–, ja que el seu objectiu no és el d'oferir l'última versió de cada part si això comporta esquinçar completament, i al bell mig de la història, el sentit de la novel·la. No crec que es pugui afirmar rotundament que Rodoreda escrigué aquesta versió més recent poc abans de morir i, per tant, el criteri filològic de prioritzar la darrera versió de cada part per sobre del sentit unitari de l'obra planteja el problema següent: en el cas que aquesta última versió hagués estat escrita dècades abans, ¿com podem estar segurs que Rodoreda no l'hauria bandejat en favor d'una versió anterior, en la correcció definitiva? O dit d'una altra manera, ¿és lícit prioritzar la cronologia com a criteri únic de fixació d'un text, especialment quan aquesta és incerta i no se sap si es tracta d'una versió escrita el 1963, a la dècada dels setanta o a la dels vuitanta?

Al seu postfaci a la reedició per Club Editor, Arnau Pons exposava les contradiccions de la *Narrativa Completa* (Rodoreda 2008b) que aplegava, segons ell, «provatures terminals en un volum luxós i encofrat destinat a la lectura» (2017, 408) i que, tanmateix, presenta un text ple de cicatrius i d'incoherències que no poden més que desorientar un lector no expert, sobretot en el pas de la segona part a la tercera, en què la manca de sentit es fa manifesta, ja sigui perquè l'argument no lliga o perquè es produeixen repeticions contradictòries.

7 La darrera versió està formada per: la primera part amb els capítols I-IX, la segona part amb els capítols I-XVIII i només l'inici de la tercera, amb els capítols I i II.

En aquesta edició el sentit de l'obra ha estat sacrificat a l'altar del rigor filològic.[8] Podem citar, a tall d'exemple, l'inici del capítol XVIII de la segona part, que resulta molt estrany perquè se'ns hi explica qui són els *caramens*[9] com si fos el primer cop que aquests éssers apareixen a la novel·la, tot i que unes pàgines abans s'ha dedicat tot l'onzè capítol –també de la segona part– a la mare del pres, una *caramena*,[10] que no figura a cap de les versions anteriors. No pot ser, per tant, que aquests dos fragments formin part de la mateixa i darrera versió.

Les discrepàncies de criteri editorial sobre la impossible datació enllacen amb la segona qüestió: la de valorar l'obra pòstuma com a novel·la completa, tot i que inacabada o, ben al contrari, de considerar que estava per refer, que encara s'havien d'escriure parts noves i que, per tant, és del tot incompleta. En un escrit informatiu de Núria Folch adreçat a l'IEC, mentre estava treballant en la primera ordenació de la novel·la, es pot llegir el seu propòsit d'aconseguir una versió contínua de la novel·la, triant els estats de redacció de cada part que facin sentit:

> Em sembla que seria imperdonable no editar aquesta obra, de fet acabada, treballadíssima, molt original i de gran valor, pensant que la Rodoreda potser encara l'hauria retocada. Tal com és, ja és molt bona, i escollint les versions de cada part que encaixin perfectament, la novel·la quedarà, del començament al final, perfectament unitària, lligada, rodona. (AFMR 6.1.1.3)[11]

Al contrari, Arnau i Cornudella adverteixen que:

> és una novel·la manifestament inacabada, tant pel que fa al desplegament argumental al llarg de les quatre parts com pel que fa a la redacció de cada capítol. (2008, 547)

8 Es produeixen salts molt estranys a la segona part i a la tercera del segon volum de la *Narrativa Completa*. Cf. Rodoreda 2008b, 625, 628-31.

9 «Uns homes que vivien de matar i sense por de res. Les seves dones eren petites i reien tot el dia» (Rodoreda 2008b, 629).

10 «Un dia el cotxer em va dir que, la criada, tothom es pensava que era una caramena perquè uns guaites de ronda a la nit l'havien trobada més morta que viva pels volts de les Pedres Altes quan encara no sabia enraonar. Volien dur-la terra caramena endins, però el cap dels guaites va dir que l'havien de dur al poble perquè tothom la veiés i al poble va fer por a tothom però el senyor de seguida la va voler i allà dalt s'havia fet vella i havia tingut home i un fill, que era el pres, i de tant en tant ella l'anava a veure» (Rodoreda 2008b, 606).

11 Són les sigles de l'Arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda a l'Institut d'Estudis Catalans que no compta amb una digitalització total del fons (vegeu https://www.mercerodoreda.cat/arxiu). La numeració correspon a l'inventari de l'arxiu: 6. Documents escrits; 1. Gèneres literaris; 1. Novel·la; 3. La mort i la primavera.

No hi ha dubte que és una novel·la inacabada, atès que hi falta el vistiplau definitiu, la voluntat activa de l'autora, però sí que existeix una unitat d'obra evident que es pot reconstruir. Si recordem declaracions de Rodoreda en entrevistes de principis dels vuitanta, queda absolutament clar que ella considerava la novel·la com argumentalment acabada. Fet que reforça la meva hipòtesi que els últims tretze capítols de la segona part de la discòrdia, tot i ser els darrers, no els devia escriure durant els tres anys abans de morir, sinó abans, i de ben segur els hagués acabat rebutjant, ja que si no fos així, no tindria sentit que afirmés en una entrevista del 1982:

> la he acabado, pero ahora viene lo más duro: corregir y sacar lo que estorba. (Mohino 2013, 219)[12]

O, en carta a Sales:

> M'havia proposat enllestir una novel·la que ja fa temps havia escrit i que em va quedar esguerrada, justament perquè es tractava d'una feina de recreació més o menys mecànica. (Rodoreda, Sales 2008, 900; carta de 04-08-1981)

Acabar d'escriure o refer de nou les dues últimes parts d'una nova línia argumental que, per tenir sentit, haurien de canviar el nus de la novel·la no sembla que encaixi gaire amb allò que Rodoreda anomenava «recreació mecànica» o corregir i treure el que hi destorba.

Arnau Pons ha sentenciat, de manera ben eloqüent, la mirada dispar dels editors que veuen en l'obra pòstuma de Rodoreda una obra o bé un conjunt de mecanoscrits disfuncionals:

> tot el que llegim en llegir *La mort i la primavera* és, al cap i a la fi, la diferència entre una necròpsia i una biòpsia. Fins i tot en una cosa que pot semblar inerta com la lletra, hi ha la possibilitat de veure-hi una cosa viva. (2017, 412)

Si podem llegir la novel·la com un text viu és gràcies a Núria Folch que –en el paper d'una mena de Víctor Frankenstein sublimat– cus membres i parracs del cadàver textual no-nat en vida de Rodoreda, tria aquells que millor encaixen i conforma una criatura tan bella que amb prou feines se li noten els punts de sutura. I això és potser el que més se li ha criticat, que la seva tècnica híbrida –confessada per ella al pròleg– funcioni per aconseguir donar una novel·la llegidora, «perfectament unitària, lligada» (AFMR 6.1.1.3). L'academicis-

12 Vegeu exemples semblants d'aquesta afirmació a altres entrevistes recollides a Mohino 2013, 216 i 236.

me filològic, en canvi, crea un monstre textual que fa basarda i ja no pel que narra, sinó per la seva disfunció formal.

Per últim i en referència a la tercera qüestió controvertida que plantejat a l'inici d'aquest apartat, un altre problema afegit per editar la novel·la és que Rodoreda escrivia un original a màquina i en treia còpies en paper carbó –de vegades una, d'altres dues–. Sorgeix per tant l'interrogant de quin és el joc de cada capítol que s'ha de donar per bo. Sobretot tenint en compte que era a la còpia on sovint intervenia Obiols i que Rodoreda revisava després. És també una de les crítiques que Arnau Pons ha fet a l'edició d'Arnau i Cornudella de 2008 (cf. Pons 2017, 402-3). I encara cal assenyalar una última contradicció: la versió mecanoscrita més marcada i amb més anotacions d'Obiols és precisament la darrera segona part de divuit capítols que no continua, la més diferent que no encaixa amb la tercera i quarta parts. És precisament la versió que Arnau i Cornudella prioritzen, per cronologia, tot i que no han reivindicat obertament el pes d'Obiols en la reescriptura del primer mecanoscrit enviat al Sant Jordi, com si que ho ha fet Pons.

En definitiva, l'obra acaba amb una mort arbrada i és com si la novel·la mateixa estigués tancada dins d'un arbre que creix en direccions diferents, tot fent ombra a una mateixa soca. Si la novel·la és com un arbre, les últimes paraules del jove les podem interpretar també des d'una lectura metaliterària. És a dir, com si Rodoreda es referís –per boca d'ell– a la llibertat narradora i a la pròpia creació del text, amb el seu laberint de versions i de diverses ordenacions possibles en què va esmerçar tants anys:

> La meva vida la puc començar a explicar per on vull, la puc explicar d'una manera diferent, puc començar amb la mort de la meva criatura o la puc començar amb aquell dematí que el noi del ferrer se'm va plantar davant en el bosc dels morts o amb la meva visita al senyor. (Rodoreda 2017a, 202-3)

A la llum d'aquesta lectura, les darreres paraules poden expressar al·legòricament el destí d'una novel·la que narra una història que no es pot acabar de fixar mai del tot, però que talment la mort del protagonista i de l'autora:

> és closa. Com una bombolla de sabó feta de vidre no en puc treure res ni puc ficar-hi res. (Rodoreda 2017a, 203)

Una obra pòstuma: d'una banda divergent i amorfa; de l'altra rodona, closa en si mateixa i hermètica com una esfera de vidre.

e-ISSN 2037-6588

4 Un final *post mortem*

Tot i les tres qüestions controvertides que acabo d'exposar, n'hi ha una quarta que és potser la que més conseqüències hermenèutiques té en el text: la qüestió del final de l'obra. No coincideixo amb Folch quan diu que la novel·la havia de ser «rodona» (AFMR 6.1.1.3), ço és, amb un final tancat. Tant la quarta part de la seva edició, com la revisada per Pons el 2017 acaben al VIIè capítol de la quarta part amb les últimes paraules del protagonista, que es suïcida per evitar el ritual del ciment. Queda així una novel·la circular, sense cap final obert:

> i em vaig clavar el punxó a l'alçada del cor i la meva vida és closa. […] No puc canviar res de la meva vida. La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir… (Rodoreda 2017a, 202-3)

És també el final triat per Carme Arnau a la «darrera versió» de l'Edició Crítica de 1997. Però Rodoreda escrigué un vuitè capítol, amb quatre variacions, que és un discurs *post mortem*. La mort, lluny de callar la veu del jove, la fa més intensa, és la veu de l'ànima lliure que ha aconseguit fugir de l'estrany ritual del ciment amb què els vilatans omplen les goles dels agonitzants per evitar que, amb el darrer alè, els fugi l'ànima. En aquest últim capítol en construcció, la veu de l'ànima pot vagar i tornar a explicar, en monòleg interior, l'essència del poble.

Folch no inclou aquest capítol en gestació a la versió contínua de la novel·la, sinó que ho fa després del punt final, com a primer apèndix. La seva decisió s'entén perquè tres dels quatre fragments del capítol són molt diferents, perquè és un capítol inacabat i perquè la seva voluntat era la de conformar una novel·la unitària. Gràcies a que el dóna com a primer apèndix, hi ha una mena de solució de continuïtat i es pot llegir just després de la darrera frase del VIIè capítol. Ara bé, no entenc que Folch –que es va atrevir a intervenir força al text i no va dubtar a fer capítols híbrids amb paràgrafs d'estats de redacció diferents– decidís no cloure la novel·la amb els quatre fragments seguits del VIIIè capítol com a final de la seva «versió contínua», sobretot tenint en compte que no són incompatibles. Si el principi que guiava la seva edició era el de donar una obra amb sentit, creiem que el fet de no incloure el monòleg *post mortem* al cos de la novel·la és una manera d'esquinçar el potent sentit metafísic que, tot i que encobert i en aparença negat, té aquesta obra i que es desvetlla amb una lectura atenta. Un final que, no només guanya en intensitat poètica, sinó que encaixa perfectament amb el lema de Ronsard que encapçala la novel·la: «ceste voix sans corps que rien ne sçaurait taire». La veu sense cos, desencarnada, la veu de l'ànima que ha pogut vèncer l'opressió del poble i que el recorda i el condensa amb un encadenament associatiu surrealista.

A l'edició crítica de 1997, Carme Arnau també dóna, sorprenentment, les variacions d'aquest capítol en apèndix –al segon–, tot i que el criteri que l'inspira és el d'incloure en el cos del text l'última versió de cada part, i aquest capítol és clarament el darrer de la quarta. A la reedició de Club Editor de 2017, les variacions *post mortem* segueixen en apèndix, però ara han passat al segon sense cap explicació que ho justifiqui i ja no es poden llegir a continuació del punt final de la «versió contínua». L'autoproclamada «edició canònica» del 2008, sense apèndixs, és l'única que dóna com a últim capítol de la novel·la[13] el que crec que hauria estat, sens dubte, el veritable final. I si ho afirmo tan rotundament no és només perquè Rodoreda s'esmercés en escriure quatre versions de la veu fantasmal, sinó perquè a tota l'obra hi ha amagades, o potser tan a la vista que no les veiem, afirmacions que ens avisen que la creença absurda que es pot privar les ànimes d'una transcendència és mentida. Hi ha, a més, un altre indici que confirma la meva hipòtesi que l'autora hauria inclòs com a final de la novel·la la veu fantasmal, que no l'hauria descartat a l'última revisió: es tracta d'una frase del cinquè capítol, que les quatre edicions donen igual. El protagonista, que ja ha passat per sota del riu i n'ha sortit amb la mateixa ferida al front que el seu pare, vaga desorientat pel poble:

> Vaig tornar enrere i no sé el temps que caminava aquelles nits… les figuretes de fang eren mortes i desfetes… buscava un lligam… no sé on ni sabia què buscava… ho sé ara… ara que la meva vida és tancada i a punt de fer-se a miques. Esperava que es fes de dia per mirar-me a dins de l'aigua. (Rodoreda 2017a, 191)

De cop i volta la narració en passat fa un salt al present de l'enunciació «ho sé ara… ara que la meva vida és tancada i a punt de fer-se a miques». Crec que el present enunciatiu no pot ser cap altre que el de la mort, que és l'única que pot «fer miques» la vida. A més en aquesta frase, hi ressona una altra de posterior, la ja citada del capítol VII:

> i la meva vida és closa. La meva vida la puc començar a explicar per on vull. (Rodoreda 2017a, 203)

Hi tornem a trobar el salt de temps verbals: del perifràstic i l'imperfet amb què s'ha narrat tota la novel·la al present de l'enunciació, però la darrera frase torna al passat per certificar la mort:

> No puc canviar res de la meva vida. La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir. (Rodoreda 2017a, 203)

13 Però inexplicablement només es publiquen tres dels quatre fragments.

Aquests salts temporals, jocs de passat i present en una sola frase, compliquen enormement la pregunta sobre l'enunciació. Des d'on narra la seva vida el protagonista? Ho fa des del més enllà? És la veu d'una ànima en pena que volta el poble? Editar el final *post mortem* fora del gruix de la novel·la i relegar-lo als apèndixs té implicacions en el sentit de l'obra. És minvar el poder revolucionari del suïcidi del jove que té per objectiu alliberar la seva ànima i la seva veu. La qüestió del final de l'obra obre un interrogant imporantíssim: a *La mort i la primavera* hi ha un sentit metafísic? La dualitat del títol, l'oposició de contraris present per tot a la novel·la, es sublima en una transcendència? O bé hem de creure que l'única unitat possible és la que imposa el ciment, la de l'ànima tancada per sempre més dins d'esòfags ennuegats i escorces d'arbres?

Les diferents decisions editorials de no incloure el vuitè capítol de la quarta part com a final del flux continu de la narració i d'afegir-lo als apèndixs suposa que pels lectors comuns, poc avesats o disposats a llegir materials complementaris, la novel·la es clogui amb el suïcidi del protagonista. Recordem la suposada frase final triada per Folch, Pons i Arnau:

> La mort va fugir pel cor i quan ja no vaig tenir la mort a dintre em vaig morir… (Rodoreda 2017a, 203)

Un final rodó, sí, però que revesteix d'absurditat l'acte revolucionari del suïcidi del jove, atès que només serveix per evadir la tortura del ciment, però no per alliberar la veu de l'ànima. No obstant, i ben mirat, la darrera oració amb què es clou la «versió contínua» de Folch ja l'han pronunciat uns llavis desencarnats. De la mateixa manera que el vuitè capítol *post mortem*, aquesta última frase planteja en sí un enigma, un problema enunciatiu cabdal: qui és el subjecte? Com es pot relatar la pròpia mort? És llavors un espectre qui ha narrat tota la novel·la? Tot indica que així és.[14] Si a *La plaça del Diamant* havíem d'arribar al final per adonar-nos que qui narrava la història de Colometa era una Natàlia ja gran, a *La mort i la primavera* Rodoreda empra el mateix mecanisme enunciatiu d'una veu dissociada i el porta fins a l'extrem.[15]

---

14 Ja ho ha notat també Arnau Pons: «*La mort i la primavera* té l'estructura d'un relat en passat fet de primera persona, per tant és una repetició, o sigui, un reflex del que ja s'ha esdevingut i que ve a la llum a través del record. Ara bé, com que acaba amb el suïcidi del protagonista, la lògica del relat en passat sembla, ben mirat, insostenible» (Pons 2017, 393).

15 Així ho ha precisat Barbara Łuczak: «Los dos protagonistas –Natàlia y el personaje anónimo de *La mort i la primavera*– están construidos de la materia del pasado. Sobre su presente –el momento de tomar la palabra– sabemos poco o nada, aunque éste es un importante elemento estructurador de su discurso. Los narradores suspenden sus historias en el momento de liberarse, por vías diferentes, de las coacciones de su cronotopo. Más allá todo es silencio» (2011, 101).

Precisament l'últim capítol *post mortem*, el mosaic en gestació de quatre fragments diferents, ens fa escoltar una veu que esquinça el silenci del més enllà: el present en què el narrador pren la paraula i la fa brollar en un monòleg erràtic que volta i volta el poble, i en condensa l'essència amb cadenes associatives. Després de la mort no hi ha silenci, sinó un torrent lliure de paraules que res no pot callar. Però aquest últim capítol era acabable? És naturalment impossible de saber quin hauria estat el punt final i definitiu triat per l'autora. No sabrem mai si hagués condemnat l'espectre del protagonista a vagar sempre errant i a rememorar eternament el poble –de manera semblant al fantasma de Maria a *Mirall trencat*– o si en algun moment la seva ànima hauria agafat embranzida per alliberar-se d'aquest pla i transcendir a un estat superior com el noi del ferrer diu que passa amb les millors ànimes al conte infantil que explica a la filla del protagonista. Potser simplement s'hauria unit a l'ànima dels suïcides que bufen dins el vent de la Maraldina i fan més difícil als vius d'anar a buscar-hi la pols vermella. Tal vegada hagués esdevingut, per metempsicosi, pols de flor que les abelles escamparien per tot. O, encara, espurna de foc, o una papallona blanca més de les que sobrevolen el bosc dels morts.

5 Conclusions

Si bé la condició de novel·la pòstuma planteja un problema de base a qualsevol intenció hermenèutica, això no impedeix que pugui ser interpretada. Tanmateix, el lector i el crític hauran de tenir sempre present que es tracta d'un text no validat per l'autora, mancat de la seva voluntat activa. Entendre *La mort i la primavera* vol dir també llegir les seves variants i diferents estats de redacció, així com les decisions i intervencions que cada editor ha fet en el text. Però bandejar-ne la interpretació d'una obra pel fet de ser pòstums és obviar un mecanoscrit que, amb tota la seva problemàtica, ens ha arribat i que la mateixa Rodoreda concebia com a central en la seva producció, tot i haver-lo mantingut, en vida, a l'ombra.

En definitiva, defugir l'estudi de *La mort i la primavera* per tractar-se d'una novel·la pòstuma equivaldria a la negativa a interpretar grans obres de la literatura universal, l'edició de les quals també va sobreviure als seus autors. D'exemples n'hi ha molts, cadascun amb les seves particularitats, però tots ells amb el tret comú de no haver rebut en vida de l'escriptor el vistiplau per a la publicació: la sàtira inacabada de Flaubert, *Bouvard i Pécuchet* (1881); les grans novel·les de Kafka *El procés* (1925), *El Castell* (1927) i *Amèrica* (1927); l'inacabat i inacabable *Llibre del desassossec* (1982), en què Pessoa treballà durant gran part de la seva vida; o els diversos llibres amb què Bolaño reviu, periòdicament, després del seu tras-

pàs el 2003 i d'ençà de la primera publicació pòstuma amb el monumental *2666* (2004).

Ara bé, el gran escull per interpretar *La mort i la primavera* no radica només en el seu caràcter sobrenat. Ja he matisat que tot i ser una novel·la inacabada, podem concloure que no és incompleta. Des de la primera versió lliurada al Sant Jordi de 1961, compta amb una unitat d'estil, temàtica i argumental que es manté a totes les variants, tret d'una, que és precisament la que no continua. Una unitat d'obra que, en les redaccions i correccions consecutives, s'enriqueix i amplia amb la introducció de nous personatges i rituals. Hem vist, també, que el 1980 Rodoreda anuncià a diverses entrevistes que la novel·la estava acabada i només calia polir la correcció final. En cas que hagués aconseguit publicar-la en vida, *La mort i la primavera* seguiria suposant un repte hermenèutic per l'estranyesa deliberada del conjunt de rituals que presenta i pel seu estil enigmàtic, d'igual manera que novel·les com *El procés* o *El castell* són difícils d'interpretar en sí mateixes. En això *La mort i la primavera* s'assembla a les obres de Kafka: en la resistència a ser llegida amb un significat clar i unívoc. Si bé l'edició de Folch no compta amb l'aval del rigor ecdòtic, és la que ha aconseguit –sobretot des de la reedició de Club Editor de 2017– arribar per fi als lectors catalans, influir joves escriptors contemporanis com Irene Solà, entre d'altres, així com també fer descobrir una de les obres més fascinants i ambicioses del segle XX que fou central en el projecte creador de Mercè Rodoreda.

e-ISSN 2037-6588

Bibliografia

Arnau, C. (1990). *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
Arnau, C. (1997). «Introducció». Rodoreda 1997, 7-59.
Arnau, C.; Cornudella, J. (2008). «Notes sobre els textos, *La mort i la primavera*». Rodoreda, M., *Narrativa completa*. Vol. 2, *Contes i Novel·les*. Ed. de C. Arnau i J. Cornudella. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 943-8.
Bohigas, M. (2008). «Mirall sencer. Novel·la del deliri». «Rodoreda, gore». *La Vanguardia. Cultura/s*, 307, 7 de mayo.
Casals, M. (1985). «La familia de Mercè Rodoreda intenta evitar la edición manipulada de una novela inacabada». *El País*, 13 de febrero.
Comas, E. (2022). *Afinar l'estil. La reescriptura de "La mort i la primavera" de Mercè Rodoreda a partir dels comentaris d'Armand Obiols*. Barcelona: FMR Institut d'Estudis Catalans.
Folch, N. (1986a). «Pròleg». Rodoreda 1986, 9-15.
Folch, N. (1986b). «Sobre les diverses versions de *La mort i la primavera*». Rodoreda 1986, 163-6.
Łuczak, B. (2012). *Espai i memòria. Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda-Bonet-Moix-Riera-Barbal)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
Martínez-Gil, V. (coord.) (2013). *Models i criteris de l'edició de textos*. Barcelona: EdiUOC.
Mohino, A. (ed.) (2013). *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
Obiols, A. (2010). *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.
Pessarrodona, M. (1986) «Les altres dames». *La Vanguardia*, 6 de maig.
Pons, A. (2017). «Editar el misteri. Postfaci a Mercè Rodoreda». Rodoreda, M., *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor, 339-434.
Rodoreda, M. (1986). *La mort i la primavera*. Ed. de N. Folch. Barcelona: Club Editor.
Rodoreda, M. (1997). *La mort i la primavera*. Ed. de C. Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
Rodoreda, M. (2008a). *Narrativa completa*. Vol. 1, *Novel·les*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
Rodoreda, M. (2008b). *La mort i la primavera*. Ed. de C. Arnau i J. Cornudella. *Narrativa completa*. Vol. 2, *Contes i Novel·les*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 547-717.
Rodoreda, M. (2017a). *La mort i la primavera*. Ed. a cura de N. Folch revisada per A. Pons. Barcelona: Club Editor.
Rodoreda, M. (2017b). *La muerte y la primavera*. Ed. de N. Folch revisada per A. Pons; trad. de E. Jordà. Barcelona: Club Editor.
Rodoreda, M.; Sales, J. (2008). *Cartes completes (1960-1983)*. Barcelona: Club Editor.

Note

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

¿Y las mujeres dónde están? Literatura criminal argentina

Mariana Oggioni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Contemporary Argentine women authors of crime literature – such as Claudia Piñeiro, Florencia Etcheves or Alicia Plante – are widely recognised by literary critics and the reading public. However, throughout history, the legacy of the authors who preceded them has been buried under the canonical names of authors such as Borges, Piglia or Mempo Giardinelli. This article aims at examining the impact of authors such as María Angélica Bosco, Syria Poletti and Silvina Ocampo, who wrote novels and detective stories in the mid-twentieth century, as well as Luisa Valenzuela in the 1990s, reaching up to the present day.

Keywords Argentine crime literature. María Angélica Bosco. Syria Poletti. Silvina Ocampo. Luisa Valenzuela.

Índice



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-10-14
Published 2022-12-XX

Open access



Citation Oggioni, M. (2022). "¿Y las mujeres dónde están? Literatura criminal argentina". *Rassegna iberistica*, 45(118), 351-356.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/009

1 Introducción

Si se piensa en la literatura criminal argentina, es probable que se produzca una asociación inmediata a sus referentes más canónicos como Borges, Piglia, Mempo Giardinelli o José Pablo Feinmann, es decir un monopolio masculino.[1] Esta asociación no es casual ya que el reconocimiento de las escritoras avocadas a este género quedó relegado durante años, incluso en la etapa de esplendor que la producción local gozó durante los años cuarenta con la novela policial o en los setenta con la novela negra.[2] Si bien hoy las autoras son aclamadas por la crítica y por el público, hubo un largo camino de exclusión del canon a aquellas que las precedieron y aquí nos proponemos recuperar su impronta.

2 Bosco, Poletti y Ocampo, las pioneras

Si a las fechas nos remitimos, el primer relato policial argentino fue «El candado de oro» (1884) de Paul Groussac. A este, le siguieron *La huella del crimen* (1877) de Luis V. Varela (Raúl Waleis) y *La bolsa de huesos* (1896) de Eduardo L. Holmberg. Más allá de estas iniciativas, hacia los años cuarenta la producción local era todavía parcial y seguía al pie de la letra las reglas impuestas por el policial europeo. Por este motivo, gran parte de los historiadores ubicó los comienzos del género policial más autóctono hacia 1940 y 1950 (Yates 1960; Bajarlía 1990; Févre 1974; Lagmanovich 2007; Schmidt Cruz 2019; y un largo etcétera). Rodolfo Walsh en *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) afirmó que *Seis problemas para don Isidoro Parodi* (1942) de Jorge L. Borges y A. Bioy Casares fue el primer libro de cuentos policiales en castellano. Ambos autores fueron también los responsables de la difusión del policial –y otros géneros– gracias a la revista *El Séptimo Círculo*, publicación que se encargó de hacer circular el trabajo de autores de la época como Manuel Peyrou o el mismo Walsh.

1 En la presente nota adoptamos el nominativo «literatura criminal» como término teórico para referir a un género literario que abarca otras categorías subgenéricas más específicas (novela de enigma, novela policial, novela negra, de detectives, neopolicial, entre otras) e incluye toda aquella narración que tenga como centro un crimen. Esta elección responde a los argumentos empleados por las investigadoras María Xesús Lama, Elena Losada y Dolores Resano, editoras de *Papeles del crimen* (2018).

2 Un ejemplo de este desplazamiento es el canónico libro *Asesinos de papel* (1996) de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, en cuya página inicial, aparece un listado de autores y no figura ni un solo nombre de mujer. Reproducimos el listado: «R. Borello, J.L. Borges, R. Caillois, J. Cortázar, M. Denevi, C.M. Federici, E.E. Gandolfo, M. Giardinelli, E. Martínez Estrada, J. Martini, R. Piglia, O. Prego, A. Prieto, J. Rest, A. Roa Bastos, R. Rossello, E. Sabato, J.J. Sebreli, R. Tizziani, D.A. Yates» (1996, 1).

El Séptimo Círculo permitió, también, dar visibilidad a algunas mujeres como María Angélica Bosco, la primera argentina en escribir una obra netamente policial. Bosco publicó la novela *La muerte baja en el ascensor* en 1955 y, al año siguiente, *La muerte soborna a Pandora*. Con la primera, ganó el segundo puesto del premio Emecé contra todo pronóstico dado que habían dicho a la autora que no la presentara y que tenía pocas posibilidades de ganar el concurso. Sin embargo,

> ella, que nunca pareció propensa a obedecer cuestiones en las que no creía, la presentó igual y ganó. (Piñeiro 2014)

Este premio dio a la autora cierta popularidad entre los lectores que le asignaron el mote de 'la Agatha Christie argentina'. Sin embargo, ella no se sentía representada con esa asociación puesto que su literatura tenía toques de suspenso y oscuridad que la alejaban del clásico policial de la campiña inglesa. Si bien tanto Christie como Bosco incluían a mujeres como protagonistas de sus historias, las de Bosco eran mujeres contemporáneas de las grandes ciudades que nada tenían que ver con el estereotipo campestre de la *Golden Age* inglesa. Según Bollig (2020), hay un contraste profundo entre ambas autoras puesto que con Bosco no hay delitos hogareños o asesinatos *pueblerinos*. Aunque la escritora argentina creía que «las mujeres aburren a los lectores» (Bosco en Friera 2006), fue una de las pocas en alcanzar un lugar en el círculo de escritores de la élite porteña.

Otra autora fue la italiana Syria Poletti que, si bien era inmigrante, desarrolló su obra literaria en Argentina.[3] Al igual que Bosco, parte de su producción literaria tuvo que ver con el público infantil y otra parte menor con el género policial donde se destacan los cuentos recopilados en *Historias en rojo* (1969). Más allá de las diferencias entre los cuentos, hay dos temas que se reiteran: el primero, la lucha entre el pasado italiano y el presente argentino que vivencian los personajes;[4] el segundo, las luchas familiares que culminan en asesinatos –efectuados tanto por hombres como por mujeres– motivados por malentendidos, obsesiones y celos. Al respecto, Volta afirma que las *Historias en rojo* de Poletti constituyen anomalías policiales con el fin de «exorcizar su propia idea de 'pasado' en una Italia patriarcal» (Volta en Petronio, Rivera, Volta 1991, 24). El propósito principal de la autora en su obra policial era investigar quién fue el autor del crimen «para describir el misterio del ser» (Poletti en Gardini 1986, 32), es decir, un fin metafísico.

3 Para profundizar su estudio, se recomienda la lectura del artículo «Italia-Argentina una historia compartida: Syria Poletti inmigrante italiana, escritora argentina» (2011) de Susanna Regazzoni como acercamiento introductorio a la obra de la autora y también «Syria Poletti: lo strano mestiere di esistere tra due mondi» (2018) de Sanja Mihajlović-Kostadinovska.

4 El cuento «Vírgenes prudentes» es la excepción a la regla dado que no hay un crimen.

Resulta imposible no mencionar aquí a Silvina Ocampo, autora de la novela policial *Los que aman, odian* (1945) –junto a Bioy Casares– y del cuento «El impostor», incluido en *Autobiografía de Irene*. En este último, Ocampo conjugó elementos del fantástico y del terror con el policial, y el delito que se comete en la historia cuestiona el orden social al unificar al detective con el criminal e invita a una reflexión metaliteraria sobre de las posibilidades del acto de leer (Podlubne 2012).[5] Su obra, sin embargo, es difícil de catalogar en un género específico y algunos críticos la han descripto como una escritura de borde y solitaria (Drucaroff 2000).

Además de Bosco, Poletti y Ocampo, Ana O'Neill y Angélica Gorodischer escribieron policiales. La narrativa de O'Neill quedó en el olvido y conocemos una pequeña reseña de Lelia Varsi de sus policiales reunidos en *Cuentos quietos* publicada en «El escarabajo de oro» (1962). Gorodischer, en cambio, gozó de más reconocimiento –aunque en otros géneros, como el fantástico o la ciencia ficción– y en 1964 ganó el concurso de la revista *Vea y Lea* con su cuento policíaco «En verano, a la siesta y con Martina».

3 De los noventa a hoy

A partir de los setenta, el modelo de la novela negra americana dominó la literatura local pero, durante la etapa de terrorismo de Estado, la producción literaria se desarticuló hasta la recuperación democrática en 1983. Para encontrar un nombre de mujer hay que saltar recién a los noventa con Luisa Valenzuela y su *Novela negra con argentinos* (1992). Esta obra puso en jaque algunas convenciones genéricas puesto que exploró nuevas vías formales y, a la vez, sirvió como vehículo para denunciar el terrorismo de estado acontecido algunos años atrás.

Si bien los noventa fueron años prolíficos para la novela criminal de autores, hubo que esperar hasta los 2000 para encontrar a Claudia Piñeiro, autora que rompió con la monotonía masculina gracias a *Las viudas de los jueves* (2005). Hasta hoy, Piñeiro escribe incansablemente y toda su obra –sea o no de corte criminal– está atravesada por su lucha feminista y su interés en denunciar las desigualdades so-

5 Hay quienes disienten de la clasificación de este cuento como policial. Por ejemplo, Izaguirre Fernández (2017), en su tesis doctoral sobre la obra de Ocampo, sostiene que «El impostor» es una nouvelle que requiere demasiada atención del lector a los detalles, las fechas y los comentarios y que los elementos fantásticos que allí aparecen generan cierta atmósfera de ambigüedad y falsedad. Asimismo, sostiene que el desenlace marca que todo lo relatado ha sido producto de la mente de un hombre perturbado y esto «elimina la posibilidad de inscribir a esta *nouvelle* dentro del subgénero policial y sería solo un texto, con referencias intertextuales, estilísticas y de contenido a él» (134).

ciales y el fanatismo religioso. Bollig (2020) sostiene que la escritura de Piñeiro enfrenta las limitaciones del género en su configuración latinoamericana por su afán de cuidar detalle y por la construcción de una fuerte verosimilitud que la acercan a problemáticas actuales.

Hoy en día, Argentina cuenta con un gran número de autoras de novela criminal, como María Inés Krimer, Melina Torres, Florencia Etcheves, Tatiana Goransky, Alicia Plante, Flaminia Ocampo, entre otras. La mayoría se avoca al género negro pero sin encasillarse por completo en este puesto que agregan elementos de otros géneros clásicos (como el gótico), menores (como el erótico), y no-ficcionales (como el periodístico). Al mismo tiempo, abordan temas actuales como los femicidios, la violencia de género, la ecología, el cuerpo, la maternidad, y apuestan a denunciar y a reclamar temas pendientes para las mujeres en la agenda política. Revisar el trabajo de estas mujeres significa reposicionarlas dentro de un histórico monopolio masculino.

Bibliografía

Bajarlía, J.J. (ed.) (1990). *Historias de crimen y misterio*. Buenos Aires: Fraterna.

Bollig, B. (2020). «Muchas mujeres para las que no hubo justicia. "Cuentos de delitos" por tres escritoras argentinas». *El taco en la brea*, 11, 164-82. https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9165.

Drucaroff, E. (dir.) (2000). *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Févre, F. (ed.) (1974). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz.

Friera, S. (2006). «Soy liberal, desobediente y rebelde de profesión». *Página 12*, 16 de enero. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1541-2006-01-16.html.

Gardini, W. (1986). *Syria Poletti. Mujer de dos mundos*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.

Izaguirre Fernández, B. (2017). *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: Confluencias y divergencias con una época* [tesis de doctorado]. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Lafforgue, J.; Rivera, J. (1996). *Asesinos en papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Lagmanovich, D. (2007). *La narrativa policial argentina*. Köln: Universität zu Köln.

Lama, M.X.; Losada, E.; Resano, D. (eds) (2018). *Papeles del crimen. Mujeres y violencia en la ficción criminal*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Mihajlovic-Kostadinovska, S. (2018).«Syria Poletti: lo strano mestiere di esistere tra due mondi». Faculty of Philology: Conference papers, 163-8. http://hdl.handle.net/20.500.12188/13620.

Petronio, G.; Rivera, J.; Volta, L. (eds) (1991). *Los héroes difíciles. La literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidos.

Piñeiro, C. (2014). «María Angélica Bosco: Auge y penurias de una maestra del suspenso». *Clarín. Revista Ñ*, 5 de mayo. https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Maria-Angelica-Bosco-maestra-suspenso_0_HkLNF69Dml.html.

Podlubne, J. (2012). «Desvío y debilitamiento en la búsqueda narrativa de Silvina Ocampo». *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 41, 213-29.
Regazzoni, S. (2011). «Italia-Argentina una historia compartida: Syria Poletti inmigrante italiana, escritora argentina». *Dimensões. Revista de História da Ufes*, 26, 60-75.
Schmidt-Cruz, C. (2019). *Argentinian Noir. New Millennium Crime Novels in Buenos Aires*. New York: Sunny Press.
Yates, D.A. (1960). *The Argentine Detective Story*. Ann Arbor: University of Michigan.

Recensioni

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Maria Vittoria Calvi *La palabra y la voz en la narrativa española actual*

Florencio del Barrio de la Rosa
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Calvi, M.V. (2020). *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díaz)*. Murcia: Universidad de Murcia, 160 pp.

En *La palabra y la voz en la narrativa española actual* se recogen, de forma unitaria y coherente, ocho estudios que la profesora Maria Vittoria Calvi ha dedicado a la obra de dos de los escritores más importantes de la literatura contemporánea en español: Carmen Martín Gaite y Luis Mateo Díez. En un apéndice final, se consignan las publicaciones originales donde aparecieron los estudios que ahora forman el volumen. El libro se cierra con un apartado único de referencias bibliográficas. La redacción es cuidada, pero no podemos callar tres pequeñas erratas por si su identificación puede contribuir a corregirlas en futuras reediciones del volumen: *non* lleva una *n* de más en p. 30, *decosntruye* ha de corregirse en *deconstruye* (p. 75) y *fuara* en p. 122 debería ser, creemos, *fuera*.

Los cuatro primeros capítulos se consagran a la obra de la escritora salmantina: 1. «Reflesión metalingüística y mezcla de registros en *Usos amorosos de la postguerra española* de Carmen Martín Gaite», 2. «Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaite: "El otoño de Poughkeepsie"», 3. «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaite» y 4. «Paratexto y narración autobiográfica



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2022-08-31
Published 2022-12-16

Open access



Citation del Barrio de la Rosa, F. (2022). Review of *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díaz)*, by Calvi, M.V. *Rassegna iberistica*, 45(118), 359-362.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/010

en la obra de Carmen Martín Gaite». Ya en el título de cada estudio se nota la preocupación de la escritora salmantina por la narración del *yo*, lo que ha llevado a la crítica a destacar su «autobiografismo» (31 nota 2). A esta noción, la profesora Calvi subraya la «actitud autobiográfica» (o «autonarrativa»), por la constante presencia del *yo* o del *nosotros* inclusivo; un *yo* que no rehúye el diálogo con el *tú*, un *tú* que se refiere al lector o bien al *yo* desdoblado de la escritora. Calvi adopta el término de impronta estructuralista 'autobiografema' para esas «pinceladas autonarrativas, señales de autocolocación del yo narrador en su entorno enunciativo, en su lugar» (52).

Este «autobiografismo» podría extenderse a la obra de Mateo Díez y constituir así el hilo conductor que «enhebra» los estudios del volumen. Al autor leonés está dedicada la segunda parte del volumen con una serie equilibrada de cuatro capítulos: 5. «El lenguaje del agua en *La fuente de la edad* de Luis Mateo Díez», 6. «Aspectos de la oralidad en la narrativa de Luis Mateo Díez: "Pájaros de cuenta"», 7. «La piedra en el corazón y Balcón de piedra de Luis Mateo Díez» y, por último, 8. «Léxico y modulación de los sentimientos en la narrativa de Luis Mateo Díez».

La profesora Calvi, destacada lingüista atenta a las innovaciones teóricas en el campo de la pragmática y experta en el análisis gramatical contrastivo, recurre a todo un arsenal de instrumentos gramaticales para analizar el lenguaje poético. Me gustaría destacar aquí cuatro tipos de análisis lingüístico aplicado a la narrativa de la escritora salmantina y el autor leonés. En primer lugar, la autora realiza un análisis gramatical de las estructuras lingüísticas a las que recurren los escritores. En segundo lugar, se preocupa por el análisis de piezas léxicas recurrentes (el *agua*, la *piedra*) que transportan elementos simbólicos. A continuación, evidencia la reflexión metalingüística de ambos escritores por la variación lingüística. En relación con este punto, por último, Calvi explica la «mímesis de la oralidad» recurriendo a la lingüística de la enunciación, pero sobre todo a las herramientas que el análisis de la conversación ha desarrollado y puesto a disposición de los estudiosos de pragmática. Ilustremos estos cuatro elementos con algún ejemplo tomado del volumen.

Calvi identifica tres conceptos claves («ingredientes») para explicar la narrativa de Martín Gaite («dinamismo, anclaje situacional y dialogismo», 31). El «anclaje situacional» se explica recurriendo a los elementos deícticos. Destaco el análisis de los tiempos verbales que Calvi realiza en «El otoño de Poughkeepsie» para destacar el desdoblamiento del *yo* pasado y presente. La autora recurre al presente para enfatizar la «ilusión de transparencia enunciativa» o al pretérito perfecto para destacar la «inmediatez de la escena», mientras que el pretérito indefinido es el tiempo del *yo*-narrado en el pasado. El estudio de las oraciones comparativas que Calvi lleva a cabo en el capítulo 8, dedicado a *El fulgor de la pobreza* de Luis Mateo

Díez, puede tomarse como modelo ejemplar de análisis gramatical del lenguaje literario. Si «el lenguaje literario es el terreno ideal para observar los mecanismos de conceptualización y expresión de las emociones», «el comparativo es una estructura con un elevado potencial expresivo» (139). La «gramática de los sentimientos» (139) está anclada en la gramática. A través del análisis de una serie de oraciones comparativas, de igualdad («Roncel tenía la llave, y nos la mostró tan ufano como orgulloso») y de desigualdad («Los cuentos que no entienden las niñas son los cuentos que tienen más deuda con la vida que con la fantasía»), Calvi consigue materializar la expresividad y la emotividad que rezuma la novela de Mateo Díez. El poner a disposición del lector en un Apéndice al final del capítulo el corpus de estructuras comparativas analizadas es estimable (147-8) por varias razones, no la menos importante de ellas, por su interés analítico y didáctico.

El análisis de los elementos deícticos desempeña una función esencial en la obra de los dos escritores, sobre todo en la obra de Martín Gaite, pero también en la de Mateo Díez («Desde mi balcón la Plaza me mira en este momento», 133). La dimensión locativa tiene un papel esencial y característico en la obra de la escritora salmantina, como se deduce del título de sus novelas (51). Este espacio tiene un valor simbólico de limitación o de comunicación («Si las paredes de la casa constituyen *límites*, la ventana es una *frontera*, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es», 53). A través de un análisis del léxico y de las formas deícticas, Calvi lleva a cabo una verdadera «poética del lugar». A esta «poética» podría enlazarse también el análisis que realiza de los paratextos, lugares físicos de la obra narrativa. Estos paratextos (títulos, imágenes, dedicatorias, epígrafes, notas finales, prólogos e introducciones) poseen una «función comunicativa» («la autorreferencialidad del paratexto asume cierto carácter de comunicación íntima y demanda la complicidad del lector», 70) y actúan como «espacio[s] liminar[es]» (el análisis de estos elementos paratextuales constituye, sin duda, un elemento de gran originalidad en el análisis literario que realiza Calvi).

Los símbolos están encarnados en palabras. El análisis léxico permite a Calvi acceder al valor simbólico que adquieren los elementos aplicando los estudios de Gaston Bachelard. Calvi estudia las «tipologías acuáticas» en *La fuente de la edad* de Luis Mateo Díez, no solo deteniéndose en los elementos referenciales como *ríos*, *arroyos*, *fuentes*, *mar*, *lago*, *manantiales* o *nieve*, sino aprovechando su combinatoria sintáctica (*manar*, *borbotear*, *fluir* o *remansar*), los efectos fónicos (en concreto, las aliteraciones) o el emparajemiento de conceptos (luz y agua, fuego y agua) (una análisis semejante a partir de la palabra *piedra* está esbozado en el último capítulo acerca de dos novelas de Luis Mateo Díez). Estos elementos léxicos transmiten «metáforas en estado puro» (98).

La reproducción de la oralidad es otra de las preocupaciones principales de los dos escritores. En efecto, este podría ser, junto al autobiografismo, una nota común a ambos. «Los estudios sobre el coloquio nos ofrecen un marco teórico apreciable para el análisis de la mímesis conversacional» (116). El conocimiento de la pragmática de la profesora Calvi redunda ahora en beneficio del análisis del texto literario. En efecto, lleva a cabo un análisis de la alternancia de turnos, de la gestión del acuerdo y el desacuerdo y, por supuesto, de los marcadores del discurso que aparecen durante la «interacción ficcionalizada» en la obra de Mateo Díez. Este estudio conversacional se liga a «marcas lingüísticas» (117) (de oralidad, «expresiones evaluativas»). La coloquialidad está presente también en la obra de Martín Gaite (23). Ahora bien, mientras en el caso de la escritora salmantina la «coloquialidad» es una coloquialidad íntima, afectiva, mimetizada, la de Mateo Díez conlleva un «lenguaje literaturizado». En efecto, Calvi subraya este aspecto: «Cabe recalcar, por último, que el autor, aun aprovechando las múltiples resonancias de lo coloquial, no renuncia nunca al brillo de su prosa y a la precisión semántica de su léxico» (130).

Asociado a la presencia de la oralidad, Calvi destaca el cuidado con que ambos escritores tratan la variación lingüística. La oralidad está ligada a la presencia de términos dialectales en el caso de Mateo Díez (*filandón*, *calecho*). Esto lleva al escritor leonés a una recreación de la jerga de los cofrades en *La fuente de la edad*. La revitalización de esta jerga o de palabras dialectales está ligada en Mateo Díez a la revitalización de elementos tradicionales del mundo leonés que en su obra se convierten en una «imaginario mítico» o «mitemas» de su obra (81). En el caso de Martín Gaite, la variación lingüística, en especial, por lo que concierne a palabras y expresiones vinculadas a modas pasadas, se manifiesta, a través de fórmulas («como se decía») o del empleo de las comillas, en la constante reflexión metalingüística que realiza la escritora salmantina.

Estos ocho estudios ilustran a la perfección los excelentes resultados que se alcanzan al aplicar el análisis lingüístico a los textos literarios. En efecto, si la literatura está hecha de lengua, la lingüística ofrece al analista las herramientas y nociones necesarias para realizar un estudio lingüístico de la lengua literaria.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Luis Gómez Canseco
Epopeyas de una guerra olvidada

Esther Márquez Martínez
Universidad de Sevilla, España

Reseña de Gómez Canseco, L. (2022). *Epopeyas de una guerra olvidada. Diego Sánchez, "Relación de la empresa de Briquerás". Fray Francisco de Hermosilla, "Primera parte del valeroso Zaide"*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 303 pp.

Epopeyas de una guerra olvidada de Luis Gómez Canseco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Huelva, es un volumen que recoge dos obras que celebraron la ocupación de la plaza piamontesa de Bricherasio en 1594 por parte de las tropas españolas: la *Relación de la empresa de Briquerás* (1595) del alférez Diego Sánchez, hijo de Francisco Sánchez de las Brozas, y la *Primera parte del valeroso Zaide* (1596) de fray Francisco de Hermosilla. El objetivo de ambos poemas, de 135 y 397 octavas respectivamente, es ofrecer un relato exacto del conflicto y rendir homenaje al valor de las armas españolas. No obstante, ambos autores difieren en su forma de llevarlo a cabo. Así, en el caso de Sánchez, se advierte una voluntad decididamente cronística, frente al poema de Hermosilla que privilegia lo retórico, lo ficticio y lo literario.

Sin duda, la publicación de ambas ediciones críticas en un solo volumen supone un gran acierto, pues además de sacar a la luz dos textos cuya singularidad es incuestionable –el de Sánchez por su rareza bibliográfica y el de Hermosilla por haber permanecido inédito– reúne dos poemas que versan sobre la misma temática, lo que facilita



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2022-06-06
Published 2022-12-16

Open access



Citation Márquez Martínez, E. (2022). Review of *Epopeyas de una guerra olvidada. Diego Sánchez, "Relación de la empresa de Briquerás". Fray Francisco de Hermosilla, "Primera parte del valeroso Zaide"* by Gómez Canseco, L. *Rassegna iberistica*, 45(118), 363-366.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/011

el examen de las diferencias de estilo. A todo ello hay que añadir las reflexiones que ofrece Gómez Canseco sobre las distintas concepciones de la épica a finales del siglo XVI, basada en el cotejo exhaustivo de ambos poemas y en su comparación con otras obras del canon, especialmente *La Araucana*, apartado que destaca por el profundo conocimiento del editor del texto de Ercilla. Asimismo, este trabajo explora el contexto histórico que rodeó la composición de ambos poemas, al tratar las repercusiones de la política internacional y de las guerras francesas de religión en la vida de ambos autores.

El estudio preliminar consta de siete partes e incluye un panorama global del contexto histórico, un acercamiento literario y la historia textual de ambas obras. En los dos primeros epígrafes, Gómez Canseco lleva a cabo un necesario ejercicio de contextualización histórica, que aborda el conflicto tanto desde una perspectiva general como particular. De este modo, la primera sección permite a los lectores sumergirse en el complejo entramado de la guerra entre Francia y España, mientras que el segundo apartado repasa los eventos que condujeron a la rendición de la plaza, pieza clave para la comunicación entre Francia e Italia. Gracias a esta síntesis, se entiende mejor cómo un episodio que podría haber sido considerado marginal en el devenir de la guerra, tuvo una importancia clave para los contemporáneos, como demuestran la más de media docena de textos que se conservan sobre la toma de Bricherasio, entre los que sobresalen las dos epopeyas ahora editadas.

Los siguientes tres epígrafes están dedicados al análisis literario de los textos y atienden aspectos genéricos, temáticos y de fuentes. En el tercer apartado, «De carne y de papel», Gómez Canseco estudia la caracterización de los personajes. Este examen desvela que, aunque ambos textos parten de una premisa similar, el apego a la realidad histórica y la reivindicación de los protagonistas del asedio, especialmente de los mandos intermedios, sus vínculos y circunstancias personales condicionaron la orientación de sus escritos. Este hecho determinó tanto la caracterización de algunos personajes claves –Felipe II, Enrique IV, Carlo Emanuele I, el duque de Lesdiquières, entre otros– como la elección de sus dedicatarios. Así, por ejemplo, Sánchez eligió a la infanta Catalina Micaela, dado que era una figura de claro perfil político dentro de la corte de Saboya, donde se encontraba el poeta. Hermosilla a su vez, al estar más unido a los entornos milaneses, optó por Juan de Mendoza y Velasco, sobrino del gobernador de Milán, Juan Fernando de Velasco, duque de Frías.

El cuarto apartado, «A la sombra de Ercilla», ahonda en la influencia de *La Araucana*, el modelo canónico para la épica española, en la configuración de ambos textos. Sus huellas no solo se aprecian en las diferentes alusiones directas, ya sea de versos o de episodios, sino en el empleo de recursos retóricos, como el uso de los distributivos o de las comparaciones épicas. No obstante, el análisis de Gómez

Canseco va más allá y profundiza en las distintas visiones sobre la épica que subyacen en ambos poemas. Tanto Sánchez como Hermosilla, al igual que Ercilla, tratan sucesos estrictamente contemporáneos, en un entorno muy concreto y con un encaje político determinado. Esta decisión, además de dejar testimonio de lo vivido, aumenta la sensación de veracidad de sus escritos. De *La Araucana* también toman el uso de interlocutores para introducir comentarios sobre los acontecimientos narrados, aunque se trata de un recurso mucho más presente en Hermosilla, que se dirige asiduamente a su dedicatario. En este sentido, cabe destacar también la importancia del narrador que adquiere un destacado protagonismo en la construcción del relato mediante excursos reflexivos y metaliterarios. Finalmente, el influjo de Ercilla está presente en la concepción de la gesta como fruto de un esfuerzo colectivo y la imagen de la guerra sin apenas margen para idealizaciones.

En el siguiente epígrafe, «Asientos de una porfía», Gómez Canseco reflexiona sobre la rivalidad entre ambos autores, ya que el texto de Hermosilla fue concebido como un ejercicio de emulación contra el de Diego Sánchez, al que intentaba superar literariamente. Su conocimiento del mundo editorial de la época y su preocupación por la recepción de su obra entre lectores cultos hacen que Hermosilla trate de distanciarse de su fuente, mucho más apegada a la verdad histórica, mediante un empleo más sistemático de los recursos literarios a su alcance. Así, se muestra, por un lado, mucho más retórico en su escritura, lo que le lleva, por ejemplo, a emplear un léxico que tiende al arcaísmo y a hacer continuas referencias mitológicas o eruditas; y, por otro lado, muestra una dimensión política más amplia, al narrar la confrontación directa entre Francia y España en clave nacionalista. De este modo y gracias al examen de esta rivalidad Gómez Canseco pone de manifiesto las diferencias en la formación de ambos escritores, en sus modos de entender la épica y en sus posiciones sobre la política española en Italia.

Finalmente, en «Historia de dos textos», el editor reconstruye la génesis de ambos textos. Por los datos que nos han llegado, sabemos que Sánchez hubo de comenzar la redacción de su poema muy poco después de la ocupación de la plaza, lo que explicaría el carácter histórico que quiso remarcar ya desde el título. Su difusión probablemente se limitó al entorno del duque de Saboya o, como mucho, a ciertos militares españoles asentados en el norte de Italia a finales del siglo XVI. Este hecho explica los pocos ejemplares que se han conservado y que aparezca en tan pocos inventarios bibliográficos. En cambio, Hermosilla debió componer su poema un poco más tarde, a lo largo del año 1595, pues tuvo que consultar de cerca algún ejemplar del poema de Sánchez. Su proyecto era mucho más ambicioso que el del alférez, pues en su prólogo comenta que pretende escribir una epopeya en tres entregas, cuyo tema principal habría sido el conflicto que se

había abierto cuando Enrique IV de Francia declaró la guerra a España en 1595. No queda constancia de si llegó a componerlos porque hoy solo se conserva la *Primera parte del valeroso Zaide*.

Epopeyas de una guerra olvidada supone, por tanto, un gran avance para el conocimiento de nuestra disciplina. Se trata de una obra de lectura amena que interesará tanto a los especialistas en poesía áurea como a aquellos que quieran adentrarse más en este periodo de nuestra historia literaria. El volumen nos brinda la valiosa ocasión de comparar dos modos de entender la épica española y la acertada decisión de Gómez Canseco de modernizar la grafía, la acentuación y la puntuación facilitará a los lectores el acercamiento a estos poemas. Por todo ello, *Epopeyas de una guerra olvidada* es una obra que recupera parte de nuestra tradición filológica para completar nuestro entendimiento de la literatura en los últimos años del reinado de Felipe II y que tiene en cuenta los aspectos literarios, históricos y biográficos que rodearon a ambos poetas a la hora de rescatar su memoria del olvido.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Frederick A. De Armas *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de De Armas, F.A. (2022). *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*. Toronto: Toronto University Press, 384 pp.

Además de un caballero de las letras, De Armas es desde siempre un guía de lujo para las relaciones entre arte y literatura en el Siglo de Oro, un maestro de la écfrasis y un crítico muy agudo para descubrir e interpretar elementos pictóricos en Calderón, Cervantes y otros ingenios de la época: sus estudios son verdaderos manuales artísticos, libros de arte que descubren –mejor que cualquier radiografía– nuevos matices de los textos. Luego de varias entregas sobre pintura con mucho de Miguel Ángel, Tiziano y compañía, esta nueva cala se centra en las arquitecturas cervantinas, un giro copernicano con el que De Armas expande la mirada interarística de la crítica hacia una disciplina que suele quedar arrinconada en la última fila (o directamente en el olvido), pero es que además en esta exploración se interroga por la función y el sentido de estas «arquitecturas del ingenio fingidas», que diría el otro.

Después de un prefacio con algunas notas sobre la génesis del trabajo, el libro comienza con las instrucciones oportunas para moverse en este apasionante viaje por la cartografía espacial cervantina, que se fundamenta en el interés y el conocimiento del arte de la ar-



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2022-10-27
Published 2022-12-16

Open access



Citation Sáez, F.A. (2022). Review of *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*, by De Armas, F.A. *Rassegna iberistica*, 45(118), 367-370.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/012

quitectura por parte de Cervantes («new Dedalus», 6), así como que en la distinción entre «place» (con un valor de seguridad) y «space» (libertad) de Tuan (1977). En general, De Armas advierte que el universo arquitectónico de Cervantes es muy variado y se compone de edificios siempre compuestos, parciales e inestables, pues se basan en una doble transformación «of one building into another and back again» (7), cuando no desaparecen –con mucha intención– mediante una elipsis. Con los conceptos de euritmia (armonía plural) y disritmia (harmonía rota) de Vitrubio en la mano, se pretende indagar en la construcción cervantina de este cuadro de arquitecturas sorprendentes.

Siguen ocho capítulos que, por de pronto, parecen demostrar una creciente presencia de la arquitectura en la narrativa de Cervantes: *La Galatea* (cap. 2), el *Quijote* (caps. 3-6) y el *Persiles* (caps. 7-9). En un ejercicio de defensa e ilustración de esta novelita pastoril, De Armas defiende la importancia del ejercicio de *self-fashioning* de Cervantes en *La Galatea*, a partir de lo que examina tanto la exhibición de momentos visuales de inspiración artística (la *Primavera* de Botticelli, por ejemplo) como la tensión entre topofilia y topofobia con la que salta en mil pedazos la utopía ideal del género: en su lugar, se da paso a la evocación fantasmal de peligros urbanos en una serie de espacios (ermitas, templos y tumbas) que revelan peligros escondidos (plagas, sequías, etc.) detrás de una capa de perfección.

El acercamiento al *Quijote* comprende dos calas por cada parte de la novela. Más en detalle, la primera entrega se divide en lugares y ventanas: con la intención de revelar las arquitecturas inestables y proteicas cifradas en una narración aparentemente lineal, De Armas comienza estudiando la posible relación entre el origen declarado del relato en una cárcel tanto con la fachada de la Cárcel Real de Sevilla diseñada por Hernán Ruiz el Joven como con el Vaticano en un juego de superposición espacial, para pasar seguidamente al comentario del espacio del artista solitario y melancólico del prólogo y una serie de «fluid architectures» (92, la casa amenazada de Alonso Quijano, los molinos de viento, las dos ventas y la cárcel ambulante final), que –con claroscuros, écfrasis negadas y ecos vitrubianos– apuntan a la cambiante naturaleza de la realidad, la imposibilidad de confiar en los sentidos y las diferentes relaciones entre hombre y espacio; a continuación, se prosigue con el estudio de la mirada –entre el voyeurismo y la escopofilia– en cinco de las historietas interpoladas en la primera parte, que van desde la «Candaules-like obsession» de Cardenio (101) y la historia claustrofóbica y fantasmagórica de «El curioso impertinente» hasta el pluripespectivismo de la «Historia del capitán cautivo» y la «parodic teichoskopia» de Leandra (119).

Junto a otros cambios que todos conocen, para De Armas el segundo *Quijote* se caracteriza por el diseño de arquitecturas compuestas, grotescas, imposibles y hasta diabólicas, de las que se comentan

diez ejemplos en dos tandas de seis y cuatro: el imaginario palacio de Dulcinea tiene que ver con el Panteón romano, la evocación paródica de la Giralda por parte de Sansón Carrasco apunta a la «moving statue» (133) de la torre sevillana, la Sima de Cabra es un dantesco lugar infernal, la nariz del falso escudero Tomé Cecial parece un eco de Arcimboldo y la casa del Caballero del Verde Gabán es –pese a la elipsis– un refugio de silencio y «self-validation» (148); a su vez, la Cueva de Montesinos constituye una cadena de «metamorphic architecture» (162) de cueva-palacio-prisión que puede recordar a la *Domus aurea* de Nerón, el castillo de los duques se puede considerar una «torture chamber» (174) y Barcelona se demuestra como «a space of suffering» (182).

Haciendo tres en uno, el asedio al *Persiles* presta atención al «windowless North», las «structures of flight» y las arquitecturas romanas: para empezar, el norte de los dos primeros libros de la novela se presentan como un «cabinet of curiosities or museum» (191) conformado por una galería de espacios (la cárcel inicial, tres momentos de pausa, ventas y barcos, el palacio de Policarpo y algunos lugares de brujas) que pueden definirse como «vanishing architectures» (192) porque están configurados a medio camino entre la ciencia y la magia; luego es el turno de las ciudades de Portugal, España y Francia por las que pasan los peregrinos persilescos, que principalmente se presentan de lejos como «allusive ekphrasis» (217), pero que pueden derivar en ejemplos de «reverse forging ekphrasis» (223) como en los dos lienzos de Periandro y los falsos cautivos o en una elipsis pura y dura, una técnica que De Armas conecta con la forma elíptica y la teoría de Kepler sobre la órbita de los planetas, mientras que el monasterio de la Virgen de Guadalupe puede verse como una estructura «phantasmagoric or grotesque» (228), el episodio de la mujer voladora puede vincularse con un dibujo del *homo volans* de Fausto Veranzio y la torre desde que se lanza es un cruce entre Hércules y Domiciano; por fin, la Roma de la novela está formada por seis lugares quizá poco canónicos (la ambivalente visión de la ciudad, la invisible Villa Madama, una peligrosa casa hebrea, la monstruosa Tor di Nona, la seductora *loggia* de la cortesana Hipólita y una iglesia extramuros) que –entre otras cosas– son la «last vision of Italy» de Cervantes (266).

Para terminar, De Armas considera en el epílogo que el rico panorama arquitectónico cervantino, definido por el *escamotage* de ciudades, quizá tenga que ver con la «objection to cities» de Séneca (268) y, desde luego, demuestra un interés urbanístico que mira hacia el pasado clásico, pero que también a veces –como dice en otro lugar– parece apuntar hacia el futuro como algunos modernos arquitectos (222). El resumen precedente no hace justicia a los muchos hallazgos y a las infinitas sugerencias del libro para una nueva lectura de espacios, lances y personajes, que, además, se completa con un

buen manojo de propuestas intertextuales de regalo (sendos pasajes del *Amadís* y Heródoto para Cardenio y Luscinda, 96-101; *Los doce triunfos de los doce apóstoles* de Padilla para la descripción de la sima de Cabra, 141-4; Dante para el inicio del *Persiles*, 198-200, etc.). Y otro tanto se puede decir sobre las aperturas críticas del libro, porque aquí y allá De Armas apunta cuestiones que se podrían desarrollar en el futuro: amén de la simbología de la luna en el *Persiles* (191) y los ecos de Venus en varias historias (253-4), queda por ver qué sucede con el caso de las *Novelas ejemplares*, que –como se sabe– son un compendio de relatos de géneros muy diversos donde se suceden los espacios pastoriles (*La gitanilla*), los mesones de mala muerte (*La ilustre fregona*), las ruinas prestigiosas (*El amante liberal*) y mucho más, a partir de las indicaciones al paso que aparecen de tanto en tanto para *Las dos doncellas* (78, 83), *El licenciado Vidriera* (104, 263) y *La fuerza de la sangre* (220-1).

A modo de sugerencia mínima, para el episodio del corazón de Durandarte (171) interesa la nota erudita de L. Gómez Canseco («El corazón de Durandarte: entre Platón y Lope de Vega (*Don Quijote de la Mancha*, II, 23)», en *«Antes se agotan la mano y la pluma que su historia»: Homenaje a Carlos Alvar,* coord. de C. Carta, S. Finci y D. Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, vol. 2, 1399-408), para las tormentas del *Persiles* (195) se podría redondear la cosa con otra cala de S. Fernández Mosquera («La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural», en *«Doctos libros juntos»: homanje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. de V. Roncero López y J.M. Escudero Baztán, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018, 223-39) y, asimismo, a propósito del soneto romano (244-6) hay que considerar el riquísimo trabajo de J. Lara Garrido («Entre Pasquino, Góngora y Cervantes: texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PUM, 1994, 643-54, y luego en *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, 173-217).

En pocas palabras, el libro de Frederick de Armas es un buen ejemplo de un magisterio siempre ingenioso y sugestivo, una suerte de combinación ideal entre la erudición clásica y las novedades más rabiosas, que, con *Cervantes' Architectures* ofrece una incursión tan original como necesaria en todos los sentidos: para rematar con el mismo estilo, constituye una nueva casa para la crítica.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Diego Santos Sánchez (ed.) *Un teatro anómalo*

M. Carmen Domínguez Gutiérrez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Santos Sánchez, D. (ed.) (2021). *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 411 pp.

Diego Santos Sánchez, editor de este trabajo, ya había anticipado unos meses atrás en un volumen coral coordinado junto a Fernando Larraz,[1] la necesidad de plantear la literatura escrita bajo el franquismo como «anómala» por su lugar de enunciación, que supone la intromisión del régimen dictatorial en el campo literario. En *Un teatro anómalo*, siguiendo cuando descrito en el precedente, se estudian esas anomalías en el ámbito teatral, un terreno en el que por su natural idiosincrasia operan más agentes que en el literario y cuya problemática permite fácilmente detectar las estrategias discursivas empleadas para silenciar la heterodoxia y forjar la ortodoxia.

La premisa del trabajo sostiene que el teatro bajo el franquismo se caracteriza por una serie de anomalías en las prácticas, en las instituciones y en las relaciones de poder impuestas al sistema literario por el sistema político, a saber: la ruptura con la tradición republicana; el silenciamiento de la literatura producida fuera de las fron-

1 *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana, 2021.



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2022-04-05
Published 2022-12-16

Open access



Citation Domínguez Gutiérrez, M.C. (2022). Review of *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, ed. by Santos Sánchez, D. *Rassegna iberistica*, 45(118), 371-374.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/013

teras nacionales por los escritores exiliados; la uniformidad lingüística y la hostilidad a la literatura escrita en las lenguas regionales; la censura estatal y la consecuente autocensura no solo de los escritores, también de las editoriales; la autarquía cultural; la imposición de unos determinados marcos estéticos de acuerdo con los principios ideológicos del régimen y la invención de una historiografía dispuesta a manipular la tradición literaria en aras de conseguir la legitimación de esos principios franquistas.

El primer bloque del libro, «Poéticas», recoge las estéticas que se proponen como alternativa a los modelos anteriores. El teatro, en las décadas anteriores a la guerra, había visto un desarrollo sin precedentes no solo en lo relativo a los textos dramáticos, también a los montajes y puestas en escena y a las políticas de gestión y la industria teatral. Los golpistas, conscientes de la fortaleza de este teatro republicano, se concentran en controlarlo y disminuir su poder más que en definir sus propias estrategias discursivas, pero, acabado el conflicto bélico y funcionante el sistema represivo teatral para acabar con la heterodoxia, la situación exige la definición de una ortodoxia como límites a la creación. Así, los trabajos de los investigadores que participan en este volumen pivotan en torno a las categorías, subsidiarias una de la otra, de ortodoxia y heterodoxia, los límites de la norma y las estrategias para quebrantarla. El estudio de Javier Huerta Calvo ofrece las primeras reflexiones de escritores falangistas, entre los que destacan Rafael Sánchez Mazas, Tomás Borrás o Ernesto Giménez Caballero. Los proyectos de estos tres autores son divergentes entre sí, pero la aspiración común es la de canalizar el teatro y convertirlo en un fenómeno de masas siguiendo el ejemplo soviético y oponiéndose al realismo burgués y a la elitista vanguardia. Juan Manuel Escudero Baztán desciende al análisis de la propuesta de Gonzalo Torrente Ballester y Verónica Azcue presenta dos ejemplos de la distorsión de la tragedia griega y la figura del héroe, *Antígona* de José María Pemán y *La Muralla* de Joaquín Calvo Sotelo, para encuadrar al género dentro de los límites de la norma literaria franquista. Anne Laure Feuillastre, en cambio, estudia algunas de las estrategias inventadas por los autores para criticar al régimen al tiempo que sortean la censura y María Serrano Aguilar ofrece la mirada (estética) de los censores a través de la obra de dos escritores.

En la segunda sección, «Censuras», se estudian casos concretos que demuestran el peso del aparato represivo en las poéticas de los autores y en el sistema teatral. Alba Gómez García estudia una propuesta temprana de homosexualidad femenina en el teatro comercial franquista. Dicha anomalía curiosamente se cuela en el sistema porque este ni siquiera se plantea la homosexualidad lésbica como posibilidad. Francesc Foguet i Boreu ejemplifica a través del teatro de Llorenç Villalonga, la censura impuesta a un escritor que, a pesar de ser afín al régimen, escribe en catalán, una de las lenguas prohibi-

e-ISSN 2037-6588

das en la dictadura. Giuseppina Notaro propone el caso de Agustín Gómez-Arcos, un escritor obligado a cambiar de país y de idioma para no sentirse anulado artísticamente y Maša Kmet escribe sobre la censura a un grupo de teatro no profesional, el Pequeño Teatro Dido.

Es interesante subrayar como los autores insisten en que la censura plantea una forma de vigilancia que, a pesar de sus fallas, es ubicua y afecta, además, bajo forma de autocensura, a dramaturgos y directores determinando la escritura y el trabajo de unos y otros. Autocensura que es, para los estudiosos, complicada de rastrear y cuyos efectos, por tanto, difíciles de calibrar.

El tercer apartado, «Fronteras» explora la autarquía cultural a la que es sometida el país en una búsqueda por no dejarse permear por influencias extranjeras –en el estudio de Raquel Merino Álvarez el ejemplo es la dramaturgia irlandesa– con la sola excepción, como testimonia Cristina Bravo Rozas, del teatro hispanoamericano en un intento por parte del imaginario franquista de autolegitimación de una idea de «comunidad imperial» falseada históricamente y de la que se sienten directos y legítimos herederos. El trabajo de Cristina Gómez-Baggethun es un ejemplo paradigmático de cómo la recepción de un autor, en este caso el noruego Henrik Ibsen, puede servir a unos para perpetuar valores propios de la dictadura y a otros para vehicular una feroz crítica.

La autarquía cultural no se limitó a las influencias extranjeras. La dictadura también, o sobre todo, cerró sus fronteras a la dramaturgia de los autores en el exilio, borrando incluso del panorama literario su producción anterior al conflicto bélico. De esto se ocupa el cuarto y último apartado del libro, «Exilios». El primero de los trabajos enmarcados en él, el de Noelia García García, estudia los personajes femeninos de Max Aub que, en línea con el imaginario republicano, no tienen cabida en el teatro del interior, con su tradicional y conservadora idea de la mujer como ángel del hogar. Le sigue el interesante trabajo de Fernando Larraz que se ocupa de la(s) mirada(s) franquista(s) a los exiliados republicanos. Si en un primer momento la estrategia franquista se concentra en anular sus identidades, hacer como que no han existido, cancelar la tradición literaria de la que son representantes censurando su obra, en momentos posteriores (de ahí la pluralidad de miradas y la pluralidad de exilios), el régimen se apropiará de la obra y del nombre de alguno de ellos, presentándolos como arrepentidos y susceptibles de rescate, en una doble estrategia para demostrarse como un régimen benevolente a la vez que busca lavar su imagen en el ámbito internacional.

Cierra el capítulo la propuesta de Berta Muñoz Cáliz que insiste en que la política actual española de preservación del legado cultural teatral es heredera del franquismo y debería plantearse no en términos de fronteras nacionales sino de manera transnacional, precisamente porque es necesario tener en cuenta el lugar de enunciación

desde el que se escribe: sus autores vivían en otras latitudes (con todo lo que eso implica) expulsados por el régimen franquista de sus propias fronteras.

En definitiva, el trabajo es una valiente apuesta por poner en tela de juicio muchas de las posturas críticas, historiográficas y teóricas acuñadas y asumidas como naturales durante el franquismo y enquistadas durante los cuarenta y siete años de democracia siguientes. El estudio del teatro contemporáneo desde 1939 no puede dejar de considerar el lugar de enunciación de sus trabajos: la producción dramática está mediada por un condicionante externo y no literario (un régimen dictatorial) que marca los límites bajo los cuales puede (o no) existir y las condiciones en que puede (o no) representarse. Y esta anomalía sigue proyectándose en el presente. La sombra del franquismo en la historiografía literaria es más alargada de lo que a simple vista parece.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Sara Jaramilla Klinkert
Cómo maté a mi padre

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Jaramilla Klinkert, S (2020). *Cómo maté a mi padre*. Barcelona: Lumen Editorial, 256 pp.

El debate acerca de las características de las escrituras del yo, o lo que ha venido definiéndose como autoficción, es tema de discusión presente en la crítica literaria latinoamericana de los últimos años. La discusión avanza a pesar de ser una elección discursiva frecuente en la narrativa contemporánea que, además, presenta una importante tradición que remonta a las crónicas de Indias del siglo XVI. Los dispositivos discursivos narrativos de dicho género como andamiaje textual permiten expresar con más intensidad la historia reciente del continente, historia difícil y violenta, cuya memoria pertenece, a menudo, a la experiencia vivencial de muchos autores y autoras. Esta elección narrativa se funda en un pacto ambiguo con el lector que implica una mezcla indefinida entre autobiografía y ficción, donde quien escribe no dice necesariamente 'la verdad' aunque habla de sí mismo. En este caso el espacio que divide los citados modelos formales se reduce y la autobiografía se acerca al espacio movedizo de la ficción. Hay nombres conocidos y reconocidos que a lo largo del siglo XX han optado por esta elección, desde la mexicana Elena Poniatwska (1932) hasta el argentino Rodolfo Walsh (1927-1977), sin


Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2022-09-04
Published 2022-12-16

Open access


Citation Regazzoni, S. (2022). Review of *Cómo maté a mi padre*, by Jaramillo Klinkert, S. *Rassegna iberistica*, 45(118), 375-378.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/014

embargo, en muchos casos más que una elección resulta ser una necesidad, y puesto que la escritora de la novela en cuestión es colombiana, al comentar el tema, no se pueden obviar la historia reciente de su país natal y las consecuencias vivenciales que el pueblo colombiano ha tenido que vivir a lo largo de los últimos sesenta años. Con respecto a la estrecha relación entre historia, autobiografía y narración es necesario recordar a Héctor Abad Faciolince (1958), autor de *El olvido que seremos* (2006), libro indeleble que, de alguna forma, viene a ser un modelo para la escritora y periodista Sara Jaramillo quien, en sus agradecimientos finales, lo recuerda «A Héctor Abad Faciolince por darme alas» (255).

Cómo maté a mi padre se desarrolla en los terribles años noventa colombianos, cuando la crónica del país se caracteriza por uno de los momentos más violentos del conflicto armado entre el estado y diferentes actores armados (narcotraficantes, paramilitares de extrema derecha, crimen organizado, guerrilleros, etc.), enfrentamientos que, según el informe *¡Basta ya!: Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013) provoca 220 000 muertes entre 1958-2012. A finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990 el gobierno empieza a perseguir y a extraditar a los capos de la droga. Esto desencadena una oleada de violencia conocida como narcoterrorismo. El dinero del narcotráfico ayuda también a financiar grupos guerrilleros y paramilitares protagonistas de un violento conflicto agudizado en las décadas de los años que van de 1990 a 2000. Son los años en que se desarrolla la historia narrada en *Cómo maté a mi padre*, asombrosa primera novela basada en un hecho real, la muerte del padre de la protagonista niña en 1991 -el año con más asesinatos en Colombia–, acontecimiento que acompaña su existencia a lo largo de su infancia y juventud, hasta llegar a la escritura del libro que se construye a través de un extraordinario ejercicio de introspección. La mujer que escribe recuerda su infancia y relata su existencia a partir del trágico acontecimiento que marca y condiciona toda su vida; la muerte del padre, Pompilio Jaramillo, abogado que representa a grandes sindicatos, asesinado por los disparos de un sicario a las puertas de la casa de la abuela de la autora niña. Una historia común a muchos colombianos que en aquellos años vivieron la misma violencia a través de lutos que afectaron a la familia. La narradora relata el drama de la pérdida del sentimiento de pertenencia a una familia feliz en la finca donde creció con sus cuatro hermanos; drama anticipado por un primer intento fallido de haberle disparado al padre de Jaramillo, con sus hijos y esposa en el coche y el pistolero tratando de apuntar mientras mira la niña al otro lado de la ventanilla en la parte de atrás. El relato trata también de una familia destruida, de la pérdida de uno de sus hermanos, de su paso a la edad adulta con la firme idea de no tener hijos y finalmente el encuentro con un hombre sin padre víctima de la misma tragedia, conectada con su historia. La

autora arma la narración uniendo pedazos dispersos para componer su historia que es, al mismo tiempo, la historia del país.

A través de treinta breves capítulo/textos titulados, que van del «Señor caído» a «Cómo maté a mi padre», se asiste al asesinato del padre de la protagonista a través de los ojos atónitos de la niña que fue. La primera persona narradora logra representar la mirada y las emociones de una chica en cuya vida sufre un trauma que, quizás, pueda, finalmente, aliviarlo gracias a la transformación de una mujer capaz, por primera vez, de expresar y poner en orden una serie de hechos y sentimientos que continúan sin justificación. El tono es seco, contenido, casi austero, sincero con algunos momentos absurdos que provocan una sonrisa, la escritura no es nunca autocomplaciente, más bien directa y conmovedora. La sorpresa, el dolor, la incomprensión del drama es lo que los transforma en un grupo de personas destrozadas que no pueden salir del drama porque nunca han logrado una explicación de lo sucedido; un drama alimentado por el silencio, otra arma mortal que puede destruir las existencias de quienes se niegan a expresar sus miedos. *Cómo maté a mi padre* es la manera con la que Sara Jaramillo intenta responder a este silencio destructor sobre un acontecimiento existencial definitivo que todavía sigue afectando profundamente porque hay muchas otras muertes todavía no aclaradas; aún sin justicia. Autorretrato íntimo y, al mismo tiempo, imagen de una época que marcó Colombia, en especial Medellín, donde casi toda familia carga con el dolor de un muerto asesinado.

Jaramillo se aleja del conocido relato del narcotráfico colombiano acompañado por la violencia narrada en muchas películas tremendistas y artículos de crónica social; su deseo es el de contar una historia personal que, al mismo tiempo, es la misma de muchos colombianos. Permanece el miedo y el chantaje que se intensifica junto al dolor de las ausencias que condicionan el desarrollo de la existencia de los que quedaron que ya no son y ni nunca podrán volver a ser lo que fueron.

Sara Jaramillo Klinkert pertenece a lo que se define como nuevo boom de escritores y escritoras latinoamericanos –a menudo residentes en España–, que han recibido premios internacionales, sus obras se difunden a ambos lados del océano y han sido traducidas a muchos idiomas, entre estas, Karina Sainz Burgos (Venezuela), Natalia García Freire (Guatemala), Mónica Ojeda (Ecuador), Vera Giaconi (Uruguay), Arelis Uribe (Chile), Valeri Luiselli (México), Mariana Torres (Brasil), Liliana Colanzi (Bolivia), Claudia Ulloa Donoso (Perú), Gabriela Weiner (Perú), Denise Phé-Funchal (Guatemala), Fernanda Melchor (México), Laia Jufresa (México), Fernanda Trias (Uruguay), Giovanna Rivero (Bolivia), Jasmina Barrera (México) y muchas otras, que presentan historias poderosas, herederas, en parte, de la gran tradición narrativa latinoamericana y, al mismo tiempo, totalmente innovadoras. Estas jóvenes autoras –nacidas entre los años setenta

y ochenta– rechazan la etiqueta de 'nuevo boom' con que la prensa y parte de la crítica las ha definido. Como ya ha pasado, también ellas son entrampadas en un paradigma editorial que, una vez más reproduce una mirada eurocéntrica, exótica que poco tiene que ver con esta nueva generación de artistas, herederas de una tradición insoslayable que se remonta a Sor Juana Inés de La Cruz. Además, como declaran muchas de ellas, no se trata de que ahora exista más calidad literaria o un mayor número de escritoras latinoamericanas, el cambio está en la recepción junto con el impulso de los movimientos feministas de América Latina durante la última década, que propiciaron que las editoriales prestaran más atención a la literatura escrita por mujeres y que los premios las tuvieran en cuenta. Se trata de dar a conocer, en definitiva, lo que ya existía desde hace mucho tiempo y que, gracias a la labor de escritoras, académicas y otras artistas en distintas áreas del pensamiento contemporáneo, ha salido a flote; una producción de alta calidad y absolutamente original.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Rosa Maria Grillo
Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Grillo, R.M. (2020). *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*. Salerno: Officine Ed., 356 pp.

Fin dall'inizio del racconto delle Indie, Storia e storie si mescolano, dando origine a una sorta di ibridazione estremamente interessante dove i meccanismi della finzione si mescolano con la scrittura della storiografia. Si tratta di una modalità stilistica ancora molto attuale che percorre tutta la scrittura dell'epoca, messa di rilievo e studiata da Walter Mignolo,[1] il quale sottolinea l'interessante incontro della testimonianza con l'immaginario. Infatti, nei testi che oggi sono indicati con il generico termine di *Crónicas de Indias* – che include e supera quello di *historias* – la soggettività di chi scrive prende il sopravvento. Tuttavia, all'epoca della loro diffusione questi erano letti come il resoconto vero dei fatti accaduti. Oltre a questa origine ibrida, è necessario ricordare come in molte epoche e, in parte anche oggi, la storia è scritta, quasi sempre, tenendo presente il punto di vista di una parte sull'altra e, in particolare nel subcontinente latino-

1 Mignolo, W. (1982). «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». Madrigal, I. (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: Cátedra, 57-116.



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2022-10-02
Published 2022-12-16

Open access



Citation Regazzoni, S. (2022). Review of *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, by Grillo, R.M. *Rassegna iberistica*, 45(118), 379-382.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/016

americano, si scrive spesso riportando la visione dei vincitori, o, per lo meno, tacendo – soprattutto in epoche di regimi totalitari – il punto di vista dei più deboli, dei subalterni, dei vinti, dei soggiogati e repressi, facendo prevalere, ancora una volta, solo il pensiero egemone.

La scrittura testimoniale rappresenta una corrente molto difficile da racchiudere in una definizione precisa in quanto confina e sconfina con la relazione, con il testo giornalistico, con l'autobiografia con la memorialistica, con la denuncia, con l'indagine, con il romanzo memoriale e altro ancora. Si tratta di una tipologia consacrata nel 1970, quando si include il genere *literatura testimonial* nel celebre Premio Casa de las Américas all'Avana e si decide di evidenziare lo spessore di una letteratura dove l'elemento etico e testimoniale diventa una forma di indagine che rende pubbliche verità altrimenti taciute.

All'interno di questo dibattito e tenendo conto di queste problematiche, viene scritto *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, amplio e complesso studio che traccia una sorta di mappa delle varie modalità di testimoniare nei secoli XX e XXI, focalizzando l'attenzione essenzialmente sulla letteratura testimoniale dei sopravvissuti alle dittature militari nel contesto rioplatense – ma non solo – degli anni Settanta e Ottanta, quando il Cono Sud fu vittima di dittature tra le più violente e sanguinarie mai ricordate. L'autrice è Rosa Maria Grillo, docente di Lingua e Letterature ispanoamericane presso l'Università di Salerno, studiosa che da anni si occupa della scrittura testimoniale, in particolare, delle testimonianze scritte dai protagonisti dell'epoca o figli e discendenti di questi. Infatti, a partire dagli anni Novanta, passata l'epoca più crudele, emerge la volontà di raccontare quanto successo grazie anche alla *Comisión Nacional de desaparecidos* (1983) in Argentina, alla *Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación* (1990) in Cile, alla *Comisión para la Paz* (2000) in Uruguay e altre ancora che rendono necessaria una serie di processi realizzati con grandi difficoltà, a volte interrotti e 'dimenticati'. Come sottolinea Rosa Maria Grillo, si tratta di un procedimento lungo e complesso che ha dovuto lottare contro la rimozione della memoria, o *desmemoria* sostenuta e propagata dalla politica della transizione della post dittatura, che coincide con la tappa del neoliberalismo dove l'oblio imposto era funzionale alla pace sociale necessaria per l'economia rampante dell'epoca.

Come viene chiarito fin da subito, Primo Levi è il doloroso modello di questa scrittura testimoniale, garantita dalla comprensione da parte di chi legge, e dove chi racconta deve essere in grado di portare testimonianza e rendere dicibile il terrore e le atrocità dopo gli iniziali anni dei governi che imposero il muro del silenzio e dell'oblio per una discutibile pace sociale. Infatti, come dichiara la stessa autrice, è necessario ricordare che «l'interesse per la denuncia e l'orrore provocato dalle dittature del Cono Sur degli anni '70, con

detenzioni, torture esili e *desapariciones* […] è amplificato dalla globalizzazione del fenomeno delle violenze di Stato contro soggetti deboli ed emarginati» (25).

L'ampio studio proposto da Rosa Maria Grillo è strutturato in vari capitoli che partono dalla preistoria dei lager, dei gulag, dei luoghi di occultamento e di sterminio creati dai vari regimi totalitari per poi focalizzarsi nella nascita ufficiale del genere grazie al ruolo fondatore del citato premio cubano e presentare nei capitoli successivi i protagonisti di questa nuova stagione letteraria, a partire dalla figura di Rodolfo Walsh, autore, tra l'altro, di interessanti romanzi inchiesta. I nove capitoli che compongo il libro offrono una ampia serie di nomi molto diversi tra loro che vanno dal giornalista ebreo, fondatore di quotidiani come *La opinión*, Jacobo Timerman, autore di *Preso sin nombre, celda sin número* (1981) alla testimonianza di Mauricio Rosencof, con il suo *Memorias del calabozo* (1989), ex tupamaro, rinchiuso per 13 anni in centri clandestini e caserme uruguaiane, passando per Edda Fabbri la quale, in quanto donna ed ex detenuta, rappresenta una doppia marginalità raccontata in *Oblivion* (2007, premio Casa de las Américas dello stesso anno), dove si ricordano gli anni della sua reclusione e quella del gruppo di detenute con cui condivise il carcere. Un appendice finale, «Storie e racconti italiani», completa il vasto panorama proposto da Rosa Maria Grillo con una serie di autori e autrici che, dall'Italia, hanno proposto delle testimonianze degli anni del terrore della seconda metà del secolo scorso nel Cono Sud (non trascurando la voce dei carnefici, rifugiati in Italia), come quella di Nora Berti, autrice di *Donne ai tempi dell'oscurità* (2009) per finire con *La solitudine del sovversivo* (2021) del regista scrittore, italo argentino, Marco Bechis (recensito in *Rassegna iberistica*, nr. 116), «esempio di quella letteratura testimoniale a tutto tondo di cui costituisce un esito valido e illuminante» (313)

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Tomàs Martínez Romero (ed.) *Paula, Eustòquia i la Duquessa de Gandia*

Helena Rovira Cerdà
Independent researcher

Ressenya a Martínez Romero, T. (ed.) (2022). *Paula, Eustòquia i la Duquessa de Gandia: traduccions antigues d'obres de sant Jeroni sobre comportament femení*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2022, 271 pp.

Tomàs Martínez Romero estudia i edita tres traduccions catalanes datades entre finals del segle XIV i el primer terç del segle XVI. Totes tres són trasllats d'obres atribuïdes a sant Jeroni, i constitueixen una síntesi del que en aquell període es considerava que havia de ser la vida religiosa de les dones, ja fossin verges o vídues. A l'*Epístola que sent Jerònim tramès a sancta Eustoxi* es parla de la donzella i de la custòdia de la virginitat; a la *Vida de santa Paula*, de la vídua que vol dedicar-se al servei de Déu; i com el seu nom indica, el *Llibre de la regla y modo de viure de les monges* se centra en la vida dels cenobis femenins.

La primera d'aquestes obres s'ha conservat en un manuscrit redactat entre 1391 i mitjan segle XV, custodiat a la Biblioteca Pública de Tarragona. L'editor hi detecta diversos canvis, omissions i interpolacions que la traducció introdueix respecte de l'original llatí. Per exemple, el text català incorpora alguns passatges manllevats de l'epístola LIV del mateix sant Jeroni *ad Furiam*. Des del punt de vista estilístic, Martínez Romero destaca l'ús de recursos habituals de l'època com ara doblets o expressions multinominals, paràfrasis i



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2022-09-25
Published 2022-12-16

Open access



Citation Rovira Cerdà, H. (2022). Review of *Paula, Eustòquia i la Duquessa de Gandia: traduccions antigues d'obres de sant Jeroni sobre comportament femení*, ed. by Martínez Romero, T. *Rassegna iberistica*, 45(118), 383-386.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/016

traduccions explicatives. El resultat final és «moderadament satisfactori» (42).

La *Vida de santa Paula* és la traducció catalana d'una epístola de sant Jeroni dedicada a Eustòquia en ocasió de la mort de la seva mare, Paula. Una de les particularitats d'aquest text que podia atreure l'atenció d'un lector medieval és el relat del pelegrinatge de Paula per terra santa. Tot seguit, després de recordar que hi ha altres obres medievals que esmenten la santa com ara la *Legenda aurea* i el *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, Martínez Romero se centra en la descripció dels tres testimonis que transmeten el text. El ms. 1292 de la Biblioteca Capitular de Saragossa, il·localitzable des de fa dècades, probablement incloïa només els primers nou capítols, amb l'itinerari de Paula de Roma a Betlem. El ms. 13 de la Biblioteca de Catalunya presenta llacunes respecte el text llatí, que Martínez Romero considera que es podrien trobar ja en l'original pres com a base. I, finalment, el ms. M.II.3 de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. L'anàlisi de les variants textuals permet a Martínez Romero afirmar que els dos testimonis conservats pertanyen a una única tradició textual, però transmesa en branques diferents. A més, el text de Barcelona presenta solucions menys conservadores que demostren «una voluntat de revisió que fa sospitar que el seu responsable tenia sentit estètic i, potser –deixem-ho així, com a hipòtesi de treball–, un model llatí de suport al davant, total o parcial» (54). L'estudi conclou que la traducció catalana de la vida de santa Paula conté moments de notable qualitat.

El *Llibre de la regla y modo de viure de les monges* fou imprès en 1517 i, tot i no contenir indicació de lloc ni impressor, s'atribueix a la impremta valenciana de Joan Jofré. Actualment es coneixen dos exemplars localitzats un a la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial i l'altre a la Bibliothèque nationale de France. Martínez Romero contextualitza la presència d'aquest text en la València de finals del segle XV i sobretot del segle XVI. En primer lloc, es pregunta per la relació entre aquesta traducció catalana i la versió castellana de Juan de Molina, és a dir la sisena epístola del llibre quart de les *Epístolas de S. Hierónymo*. Impreses en 1520, aquestes *Epístolas* sorgiren també de la impremta de Joan Jofré i foren dedicades a Maria Enríquez de Borja, la mateixa noble a qui el traductor català dedicà el *Llibre de la regla*. Tot i això, «no hi ha indicis clars de relació de dependència entre les dues versions que vagen més enllà del que és normal entre dos textos que tradueixen la mateixa obra» (71), que no és altra que la *Regula monachorum*, atribuïda falsament a sant Jeroni. Més enllà de la traducció de Molina, les obres de sant Jeroni eren conegudes a la València de l'època gràcies, entre altres factors, a l'existència de textos que narraven la vida d'aquest sant.

Pel que fa a la llengua del *Llibre de la regla*, Martínez Romero relaciona la denominació «valenciana llengua» no pas amb una consci-

e-ISSN 2037-6588

ència de separació lingüística sinó amb la voluntat d'adherir-se a la tradició artitzada de la València de l'època; en aquest sentit, l'editor afegeix que la llengua d'aquesta obra recorda a la d'autors coetanis com Joan Roís de Corella o Miquel Peres. Pel que fa a la receptora de la dedicatòria, Maria Enríquez de Borja, se'n comenten la religiositat i els seus coneixements de llatí i valencià, i s'apunta la possibilitat que la dedicatòria fos un intent d'aconseguir, indirectament, el favor del seu fill, el duc Joan. Com a part d'aquest ambient d'espiritualitat femenina, s'introdueix breument la història del convent de Santa Clara de Gandia i s'assenyala l'existència de concomitàncies entre el *Llibre de la regla* i les regles d'ordes femenins, tot i que «la comunió d'idees i principis entre aquestes textos 'coletins' i (pseudo)jerònims no s'ha de veure com una relació de dependència, sinó com una confluència de normatives» (95).

Fins ací hem fet un repàs d'alguns dels aspectes principals tractats a l'estudi inicial, que Martínez Romero complementa amb nombroses referències i citacions tant de les obres editades com de qualsevol altre text necessari per a fonamentar els arguments apuntats. Després segueix l'edició de les tres obres, transcrites segons els criteris més habituals en l'edició de textos catalans antics, amb un aparat que inclou tant variants textuals com referències als originals llatins i anotacions de contingut més general. Finalment, en apèndix, el volum es clou amb altres textos complementaris, concretament la vida de sant Jeroni segons dues versions catalanes medievals de la *Legenda aurea*.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 45 – Num. 118 – Dicembre 2022

Pubblicazioni ricevute

Riviste

Anales de la Literatura Española Contemporánea, 47-2° (2022)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Escuela de Estudios Hispano-Americanos Sevilla, 79-1° (2022)
Bollettino del C.I.R.V.I., 78 (2018)
Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 31-1° (2021)
Cuadernos Hispanoamericanos, MAEC-AECID, 861 (2022), 862 (2022), 863 (2022), 864 (2022)
Studi Comparatistici, S.I.C.L., 25 (2020), 26 (2020)

Libri

Ferrer Calle, J. (2022). *Las cadenas de la identidad: poética del desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 214
Kroll, S. (2022). *Sonido y efecto en Calderón. Un estudio de las asonancias*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. X + 290
Martín López, M. de la Encarnación; Olmos, M.F. (eds) (2021). *La comunicación social en la Europa Medieval*. Madrid: Editorial Dykinson S. L., pp. 531
Torrente, Á.; Cabral Lopes, R. (2022). *Pliegos de villancicos portugueses*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XXX + 586
Valero Juan, E. (2021). *Voces para la polifonía literaria del Perú entre la geografía y la historia*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, pp. 430
Vega Lope, F. de (2022). *La concepción de Nuestra Señora / La aventura del hombre*. Ed. de C.Carmen García Valdés y A. Izquierdo Domingo. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 216

Rivista semestrale
Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia